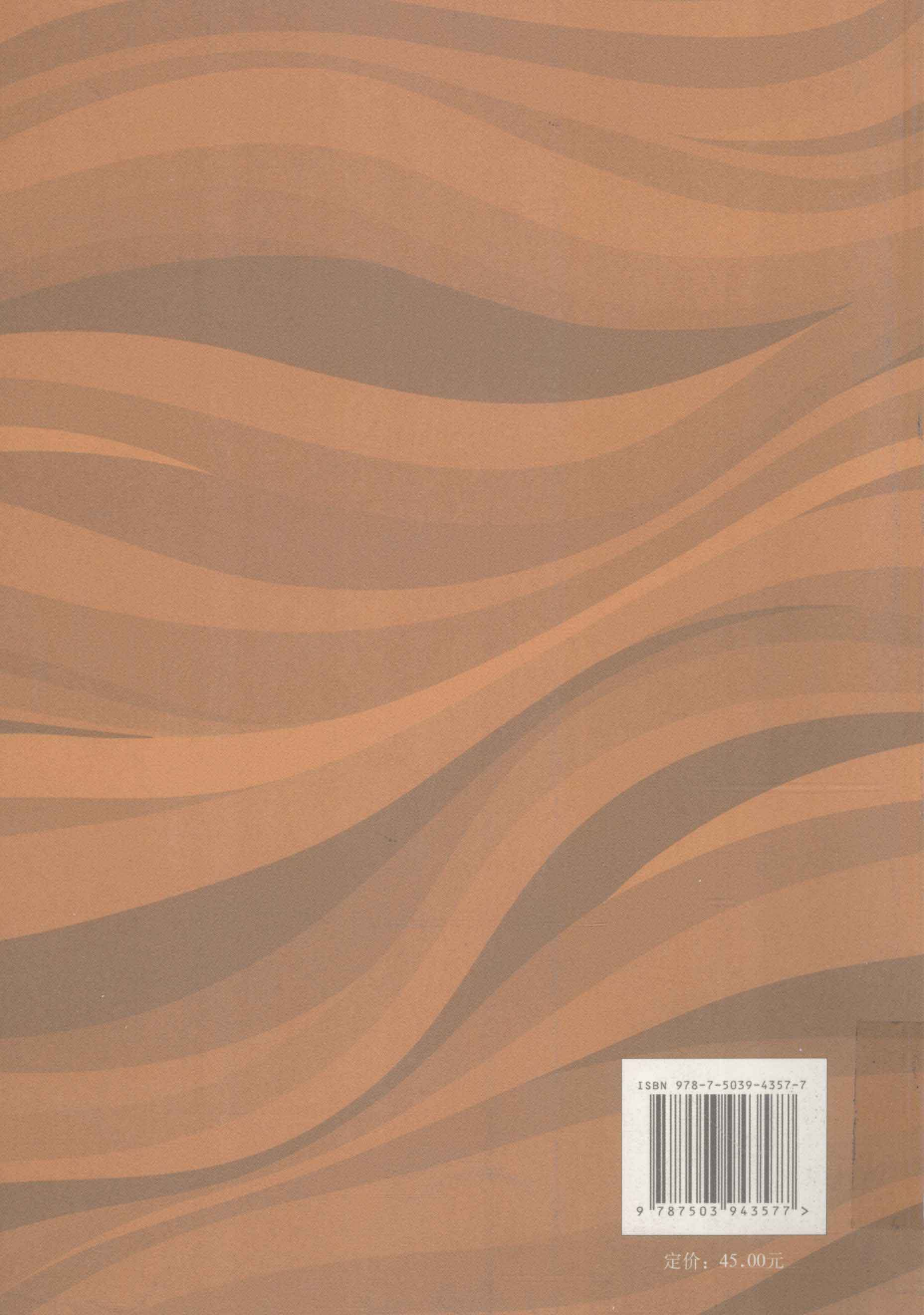
吹破平静

晋北鼓乐的传统与变迁

一支唢呐连同常年与之搭配的乐班，
连同常年如藤绕树的乡村仪式，
在一方区域延续着一种记忆。
它一出现，文化记忆就被激活，
从具体的关于春节、丧葬、娶媳妇，
到抽象的家乡、亲情、文化，
构成了一长串与唢呐和唢呐牌子有形有声的记忆，
而且如影随形，终生相伴。

张振涛 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



ISBN 978-7-5039-4357-7

9 787503 943577 >

定价：45.00元

吹破平静

——晋北鼓乐的传统与变迁

张振涛 著

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

吹破平静：晋北鼓乐的传统与变迁/张振涛著．—北京：文化艺术出版社，2010.4
ISBN 978－7－5039－4357－7

Ⅰ.①吹…　Ⅱ.①张…　Ⅲ.①锣鼓音乐—调查研究—西安市　Ⅳ.①J632.52

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2010）第 054533 号

吹破平静：

著　　者　张振涛
责任编辑　李世跃
责任校对　李惠琴
装帧设计　刘玲子
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）64813345　64813346（总编室）
　　　　　（010）64813384　64813385（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2010 年 4 月第 1 版
　　　　　2010 年 4 月第 1 次印刷
开　　本　720×980 毫米　1/16
印　　张　30.5
字　　数　300 千字
书　　号　ISBN 978－7－5039－4357－7
定　　价　45.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

致 谢

中国出版的学术著作总把“致谢”放在书后，国外出版的学术著作则把“致谢”放在书前。因为英文的“致谢”（acknowledgement）部分，原意是交代“知识产权”，也就是把内容的来源一一说明，自然包括提供知识和帮助撰写的人。交代知识产权，慢慢成为现代学术界遵循的从业规矩，也就是“学术规范”。因此，在奥斯卡领奖台上，举世瞩目的影星们向合作者和帮助者频频致谢，以至于普通人在这种场合渴望听到他们发表高见和展现幽默的愿望，常常被对于他人来讲没有多少意义、一串串枯燥乏味的人名尽扫兴致。但这就是现代社会的规矩。当代出版的学术著作之所以没完没了、占据不小篇幅陈述的开篇致谢和开列的参考文献，也是知识界必须遵循的学术规范。现代人越来越老实地承认，自己的研究和叙述建立在前人和他人的成果和帮助之上，不像古代那些无所不知、谈天说地的大师，天马行空，不留痕迹。其实，古代哲学家也一样采自各家之说，绝非空穴来风，只是当时没有“规矩”，不作交代而已。现代知识产权的意识已经不再允许天马行空、无法无天了，所以，在中国当下这个太爱显摆自己的时代，更应该提倡先“致谢”，把知识拥有者的名字放在第一位，一如古代提倡的尊崇前辈，把“天地君亲师”置于首位。

每位从事一项劳动的人都有体会，自己取得的一点进步，其实都是前人知识积累的结果，正是这些积累才使得今人有了这般认识。前人可能以某种方式表达了自己的知识，也可能没有表达，尤其乡村文化领域，民间艺人大多不会凭借什么方式表达过传自祖辈父辈的知识，甚至根本没有想

到要表达，所以尤应提及。虽然“致谢”对别人没有意义，甚至可能民间艺人根本看不到，著作人还是要老老实实。作为知识产权的拥有者，民间艺人在这一领域中必须被提及，这绝不是有能力表达它们的书写者本人的。

所以，首先要感谢采访过的艺人们，没有他们，我就不会讲述这些故事。大同市阳高县滑家乐班中的每一个人都毫无保留地将自己的艺术感受和技艺告诉我们，使我们在很短的时间内了解了晋北的“地方性知识”。在接待晋京演出的李清时，老人家的话语点燃了我内心无数次的激情，因而产生了把与他们同在一起的日子中看到、听到、体会到的东西记录下来并做一番阐述的冲动。现在所做的之所以成为可能，就是因为他们提供的资料。浑源县的葬礼中，道士们慢慢地相互提醒，回忆不起眼的技术、仪式程序和已经说不太全的曲牌名称，甚至会在关键时刻提醒我用一个特别到位、入木三分的词。繁峙县宝藏寺刘文成先生熟练地背诵笙苗口诀时，指着乐器对我说：“笙是世界上最绿色的乐器!”这是我听过的、音乐家把环保意识融入音响感受的最到位、最智慧的话。他看到我的书时一定会惊讶自己竟然吐出过这样符合时代节拍的语言，其实，正是像他老人家一样的智慧，帮助记录者创造了一点神奇。总之，书是我写的，故事确实是他们创造的。

必须说明，本书是列入全国艺术科学“十五”规划2005年度课题的项目（05BD032），虽然现在的书名与申报的不一致。文化部的资助使课题得以顺利进行，并让学者越来越感到国家整体实力的提高对于学术研究的实际意义。近年来国家课题经费的不断增加是过惯了穷日子的学者们原来不可想象的。

还要感谢我的合作者。2003年我与钟思第（Stephen Jones）、吴凡、王英睿一起，第一次到大同市阳高县采访。钟思第总有一种把枯燥的采访化为调侃和幽默的能力，所以采访总是洋溢着大家共同心造的开心语境。因为钟思第的中国话讲得磕磕巴巴，我们的山西话讲得磕磕巴巴，但我们努力把他的不怎么好的中国话翻译成山西人懂得的山西话，于是我们会在短

短几分钟内，采用英语、普通话、山西话和近似山西话四种语言，断断续续地采访中还不知道到底是否把话说清楚了。这种频道转换，让我们获得了比听到好的唢呐曲牌还带劲的兴奋。

2005 年春节与元宵节，再次与周颐、肖文礼，到怀仁县和应县采访；2006 年 5 月，第三次与吴凡、袁瑾到浑源县采访；2007 年春节，第四次与袁瑾、任宏、郭小青到繁峙县采访。出生山西的袁瑾，到了农村才感慨家乡文化原来如此丰富。没有她慷慨提供的私家车，那些犄角旮旯的地方我们大概永远到不了，也就永远听不到民间的真声。我们在山西走了一条音乐家很少走过的路，像穿行在古代与现实、神话与评话当中。感谢伴随我一起走过采访道路的朋友和同学，他们身上洋溢的现代感让我穿行于过去时，保持了适当的清醒。

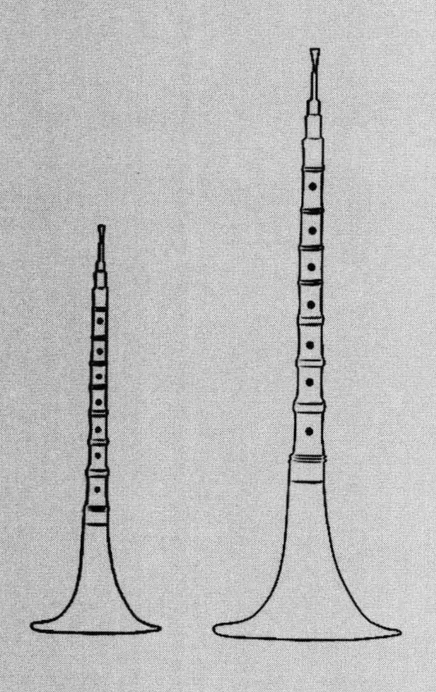
几年过去了，晋北的风年年吹拂到脸上，每一年都有不同的快感，吟咏“胡地多飙风，树木何修修”的汉代人的悲凉和飙风，不入我怀。“瑞雪兆丰年”，顺天意的晋北人总是和着古老的民歌替老天爷预报来年的喜幸，其实这也不单是老百姓的心底祈望而是自然规律。虽然一直嚷嚷着全球变暖什么的，雁门关外的塞北还是依照自古以来的节气年年大雪纷飞。来自香港的郭小青被全球变暖吵吵得非要到北方乡下狠狠冷一回，结果真给铺天盖地的大雪冻得手脚冰凉，领略到体会“北国风光”的代价。雪中的应县木塔成为我们对晋北最难忘的记忆，而花闹风软、远山渐有霭霭雾气、晋北稍有些春天感受时，更让人生出昂扬新一轮生命的欣喜。听了“桃花红杏花白”的山西民歌，哪怕你已经变成一棵不长桃杏的枯树，也想吐枝发芽呢！我开始喜欢晋北文化，也喜欢晋北文化被外人喜欢的地方。

谈及体验，好像更要感谢这片不怎么富裕的土地，虽然土地不富裕，文化却富得流油。鼓匠手中的乐器、演奏的技术以及运用古老方式抄写了一千年的乐谱，都让人心生敬畏。鼓匠告诉我们，许多家传的科仪本和谱本在“文革”期间被各路英雄投入炉火，那些版本价值上绝不次于《红楼梦》脂砚斋本的祖传古本，全世界没有多少，要是放到由数十级台阶引领

的美国国会图书馆，一定会被视为珍藏，谁料想竟在“破四旧”的乡村斗气中，在拥挤着红卫兵的村舍庙宇的墙边，被当作柴火烧了。但这些故事让人感到，晋北乡村真的是被“音乐之神”特殊眷顾过的地方。层出不穷、品类繁多的民间宗教仪式，贮藏了比之一般地区更加丰富的音乐文化，这片被盘根错节的艺术之藤缠绕在宗教仪轨中的文化宝藏，让人有挖掘不尽的喜悦。所以，我为发现了这样一片被“音乐之神”特殊眷顾过的乡土以便更好地解读古老文化和世界变化的主题而无限感恩。

目 录

绪论　追寻唢呐
——晋北鼓吹乐的平叙与深描





这里的记录都是过去几年间实地考察和亲身感受的事实。书中的事实，都是我们亲眼看到的；书中的音乐，都是我们亲耳听到的；书中的乐器，都是我们亲手触摸的。我们根据采集材料来说明即使有些小的瑕疵也不至于影响整个全局的民间鼓匠的生存状况时，因为实地亲历而充满自信，当然也洋溢着记录了别人未曾记录的事实而生的一点满足——这是每个在一个采访点进行过长期采访后的学者都有的欣慰。

如果有人提出音乐文化人类学的调查报告过于繁琐甚至过于细琐的指责，我们就该回答，今天我们所欲研究的音乐文化事项多么渴望得到史料支持，多么渴望找到反映历史渊源和发展过程的蛛丝马迹，但学者们无法得到这样的支持，因为即使是流传在乡村像家谱一样的文字材料也根本不存在这类记录。为了把零零散散多少与音乐沾点边的方志中的民俗史料衔接起来，今天不得不详细记录这些对此不感兴趣的人认为大可不必记录的事实。

（一）主题：记录变迁

没有人记录晋北的县城里谁第一个打起了塑料折叠花雨伞，谁第一个穿上了牛仔裤，谁第一个吃完了方便面把轻便的盒子丢在路边，谁第一个弹起了电子琴并像当年第一个吹起唢呐的人一样看着周围惊愕的面孔，谁

第一个把音响器材架在庙会和农家小院让渴望红红火火的当事人觉得仪式现场沸沸扬扬。这些如今司空见惯的景象对于一座小城镇的影响如同这类物品第一次出现在大城市的情况一样，随风润物，潜移默化，一点点改变着地方风俗。我们到达的那些曾经是传统乐器一统天下的县城第一次冒出今天看来相当老式的电子琴时，也许人们尚未充分认识到这个怪物的文化意义和传播力量，就在忽视和不经意间，这家伙的动静，呼啦啦覆盖了县城乡镇，把传统鼓乐的编制乃至整个地区音乐资源的格局彻底改变了。奇奇怪怪、不近人情的音响，终于让不把它放在眼里的人正视其存在和能量了。

第一把花花绿绿的折叠伞在晋北古老的街面上飘过时，没人注意隐藏在雨伞下的持伞者的面孔。就是这个人，改变了生活潮流！她引来了一瓢倾盆大雨，把全城之人淋了个透心凉！折叠伞是如此便捷小巧，如此美观便宜，把时尚与实用结合得如此完美，不容得你不在下着雨的天和不下雨的火辣辣的天，都伸手接受它。在音乐领域，可以拿来与这种时尚相媲美的就是无所不在的电子琴了。一个大乐队竟然就在一个家伙的手里掌握着。他提了一个包包，走进乡村，接好电源，把黑不溜秋的手放在键盘上。瞬间，一个新世界就被他魔法般鼓捣出来了。乡村世界的音色，从此焕然一新。

这样的历史，没人记录，直到电子乐器在晋北的普及已经到了与传统乐器两分天下居其半的程度。我们常常诅咒记录历史的史官只把眼睛盯着帝王将相、才子佳人，只把眼睛盯着丹陛、梨园、乐府，根本不屑一顾草台、书场、乐楼，没有为后人提供一点乡土社会一个乐种来龙去脉的蛛丝马迹，像西安鼓乐、十番锣鼓、冀中音乐会等民间乐种如何发生、如何变化、如何发展到今天这种样子的记录。在历史文献中找不到几片答疑解惑的页码。

时代似乎改变了，吹鼓手的地位似乎提高了，音乐学家的观念也似乎关注草根文化了，然而，就在身边发生的事，与城市人换上皮尔·卡丹、走进麦当劳、打开 DVD 一同经历的事儿，我们还是像我们诅咒过的人一

样，没有记下文化变迁的史实。比起古代的史官来，今天的音乐学家所做的难道真得多了一点吗？

在观念上，其实我们还未摆脱陈旸老夫子唠唠叨叨地把乐器分为“雅乐”与“胡乐”的窠臼，总是不那么心甘情愿地把唢呐、笙管与小号、萨克斯放在一起，把传统乐器演奏的古老套曲与当今的流行歌曲放在同一张谱台上。今人的目光真得从古代的规尺移向民间了吗？音乐史家不知道从什么时候起农村的年轻鼓匠开始习惯在电子琴上流连忘返，把父辈口中的“家具”置换成了拿腔捏调的“乐器”？我们不是同样没有找到这个艺术品种到底最先出现在哪里？最先出现在什么时候？因而可以梳理发展谱系、有名有姓地指认谁是第一个吃了这只大螃蟹的吹鼓手吗？

本该记录下来的历史又一次与我们失之交臂，留下了本不该再留下的空白。

被编被写、被刻被刊、大本大本堆放在内务府和各级衙门档案柜中的地方志，有几本记录了民间风俗中音乐活动的细节能够使后人毫不困难地了解绝大多数民众在古老的节日仪式中娱乐的实际状况？那都是文人官僚不喜欢谈论的事，甚至有时不得不让外国人来把中国民俗事项的细节报道给西方世界后再转销给自己。20世纪初，欧洲学者高本汉深入到中国腹地的山西调查方言，骑着性格温顺的毛驴在黑漆漆的山路上，伴着几点繁星和高悬残月与当地农民交谈的情况，也许只能让晓得当时土匪厉害的山西人感慨。20世纪末，我们也陪着一位英国学者进入山西腹地。当然，进入的地区早已没有了令人心惊胆颤的土匪和压在大盖帽下警惕的目光，身边当然也没有了温顺的毛驴和空荡荡的山路，一辆辆运煤的超长货车，毫不客气地呼啸而来，擦肩而过。但运出了山西的煤炭而没有运出山西的文化的运载工具，并没有为中国学术界带来当地文化生态的更多资料。

中国文化的传统之一，就是不断吸纳外来因素，并把有用的舶来因素融化其中。这种往好里说是“吐故纳新”、往坏里说是“喜新厌旧”的传统，造就了中国音乐文化包含了大量外来因素的现实。一种新因素刚刚出现时，人们根本不屑于其对未来意义的探讨，甚至无视其存在，修史的人

也不怎么记录身边这类鸡零狗碎的事儿。待它成了气候，从星星之火酿成燎原之势，人们才醒悟到那星小火苗的能量。

从乐器领域看，今天被称为“民族乐器”的到底有几件真正属于本土？今人对于鼓吹乐的认识与古人大异其趣，原来操持华夏旧器、自称“华夏正声”的组合形式，早已被历史逐出了乐队行列，以外来乐器为主奏的组合，后来居上，堂堂正正地获得了鼓吹乐的正统资格。本书的重点，就是从“变迁”这个在音乐史上不断演化出各种变奏的主题延伸开去，观察中国音乐文化一个最重要的特征和最普遍的现象——吐故纳新。

数年前，研究冀中音乐会的经历，使我过分关注一个乐种与历史的联系，并试图重构那个古老乐种的历史面貌。那只是一种叙述模式。这次，我对自己提出了新要求：放弃历史，关注现实。

确立了把“变迁”作为中心话题时，就希望本书成为记录当代乡村音乐文化变迁的民俗音乐志。今天的学术观念发生了很大变化。干吗非要一提学术研究就把目光从当前一直连接到先秦？“言必及希腊，文必称先秦”的观念，某种程度上还在我心里作祟。关注当代农村变迁，记录似乎与历史比起来没那么深刻、没那么厚重、没那么令人敬畏的现实，才是当代学者应该完成的历史使命。现实常常是丑陋的，史书中过滤掉的细节和实况，都以未加剪裁的粗糙形式展示面前。我们离观察的人群太近，他们与我们同呼吸、共命运，一起吃饭，一起喝酒，甚至睡在一个屋檐下，面对诱惑不那么美观、吃完饭张着嘴抠牙的表情就摆在面前。学者们的责任，就是要为后人留下一个时代的真实记录，就像我们阅读几十年前杨荫浏记录民间音乐的真实情况一样。当时俯拾即是的民间音乐，现在看来多么稀有珍贵，那些资料越来越显示出历史价值。我们身边发生的事，也会像70年前杨先生记录苏南吹打乐的情况一样，越来越显示出历史价值。70年后的人会像今人感慨前人一样，认为21世纪初也是一个珍宝遍地、俯拾即是的时代。昨天的事情被今天的人称为历史，今天的事情也将被明天的人称为历史。效仿前辈学者的眼光，研究一些当下研究者们不怎么关注或者不那么正面关注的现实对象。了解山西地上文物占全国70%的当地学者告诫

学界：

> 我们怎么能将这段时间的资料从我们的视线中抹去，等到以后我们想要研究时，感觉这些资料重要了再去搜集和寻找，犹如现在我们在田野中苦苦寻找明清至民国的资料一样，那已经太迟了！不知要付出多少努力。（行龙，2007：33）

既然无法在“沙啦啦啦”的伤感调子中令《昨日重现》（*Yesterday once more*），不如干脆把视角放在今天飘动的树叶上。

（二）已有的区域研究成果

杨荫浏于1951年抄录了一本《五台山僧寺流传宋时乐谱》，由“国民师范雅乐团”油印的山西省五台县东冶镇的工尺谱，记录了称为“八大套”的曲谱。杨荫浏后来撰写的《中国古代音乐史稿》，把七套笙管套曲和一套唢呐套曲合称为“山西八大套”。由于他的权威，这一名称延续了许多年。

20世纪70年代后期，山西省音乐家协会、山西省文化局音乐工作室的陈家滨、刘建昌等，对五台山寺庙音乐进行了最初的田野考察和资料整理，编写出《山西民间器乐曲集：五台山寺庙音乐》（第一册，油印本）。他们发现寺庙音乐的许多曲牌与唐宋词牌有关，并试着把寺院科仪《三昼夜本》中《望江南》曲调，配上白居易的同名词牌。结果词曲契合，犹如天作（家滨、建昌记录整理，1980：11－14）。黄翔鹏对此给予充分肯定，并把其作为新的研究领域“曲调考古”的坚实例证（黄翔鹏，1989）。这一理论不仅把晋北民间音乐与古代文化对接起来的思路具体到音乐本体上，更激励了音乐学家到宗教音乐中追寻古代音乐实例的努力（田青，2002）。

山西省音乐舞蹈研究所的韩军，细化了前辈的工作，收集到更多寺庙传谱，并沿着杨荫浏翻译古老乐谱的方法，将珍贵的乐谱译为线谱。他收集的古谱有：五台山罗喉寺金明喇嘛提供的《宫商角□□》（宣统二年）、

南山寺慈荫法师提供的《禅门五音歌曲全部》（民国二十四年）、佛光寺文物管理所李还民（10岁出家塔院寺，法号圣达）抄写的《山西五台山庙堂音乐曲调本》（1978）。他把研究成果辑为专著《五台山佛教音乐》（韩军，2004）。

景蔚岗在中国艺术研究院研究生部写出的硕士论文《晋北笙管乐字谱考索》、在中央音乐学院写出的博士论文《中国传统笙管乐申论》，都把视野集中在五台山寺庙音乐和散布周边的晋北道教音乐。如果说作者在硕士论文中还过多关注音乐本体（器、谱、律、调）的形态学研究，那么在博士论文中已经从更广阔的文化视角观察熟悉乐种的深层问题，并对硕士阶段提出的散见各地的笙管乐是一个迄今保存完整、历史久远、流布地域广、与宗教有密切关系的大乐种的学术见解予以充分发挥。

陈克秀对家乡晋北笙管乐的研究一直持续不断，引人瞩目，硕士学位论文《雁北笙管乐的调查与研究》（1993；1994；1999），解开了工尺谱研究领域最难突破的难关之一，找回了历史文献中丢失一千年而在民间实践中从未丢失、隐藏在稀有宫调中的“勾”字。

20世纪80年代后，民间器乐成为传统音乐研究中最富实绩的领域，笙管乐种是其中成果最丰的支脉，晋北也是焦点之一。景蔚岗、陈克秀对同一地区、同一乐种、同一音乐文化事项持续不断的探寻，使该乐种的研究水平迅速提升。他们对音乐形态所做的研究和所发挥的作用得到了包括黄翔鹏在内的音乐学同行的充分肯定。他们的成果证明了民族音乐学刚刚意识到的“局内人”对自家文化拥有最终解释权和话语权的学术常理。长期生活于此并到京城从学的经历，不断“融入”与“跳出”（沈洽，1998）的亲历与距离，赋予他们发现大至笙管乐种的相通性、小至“勾”字何以被掩盖千年的宏观眼光和察微细目。他们纠正了该地民间鼓乐只有“八大套”的老说法，把区域文化研究的学术含量提升到国家水准，对当地音乐事项中符合历史逻辑的解释，都具有令人信服的田野经验。有了家乡生活的积淀，两人写出来的东西就让同行们拍案称奇（常年调查几乎让他们丢掉了原来稳定的工作，不过研究成果也带来了现在更加稳定的工作）。

与两位学者交往过的人都会在其身上感到一种对家乡文化偏执性的热爱，毋庸置疑，陈克秀的进一步解释让我明白了，原来他不是受了什么“热爱家乡、为家乡做贡献、为家乡而自豪”的教育中滋生出这般情感，而是亲耳听到、亲眼看到一批真正称得上深刻的艺术品，才让他为五台山、恒山周边乡村寺院中冒出来的鼓匠、阴阳、说书艺人和晋剧演员而骄傲。恰恰相反，生硬粗劣的“热爱家乡”式教育，反倒让他作为一个晋北人而时时感到丢脸。

景蔚岗、陈克秀都参与了《中国民间器乐曲集成·山西卷》的编辑工作，许多篇章由其执笔，学者的参与使《集成》中专家的力量得到彰显。虽然《集成》延续了传统的修史方式和以行政力量层层铺入并对艺术品种记录在案的套路，但有所不同的是，《集成》把重点放到了音乐本体上。当然，《集成》过多继续了50年代建立的只记录音乐本体的基本思想，未把相关仪式作为记录重点，从而使学者在十几年后不得不重新开始一系列仪式的调查和记录。造成遗憾的不仅是指导思想，还有资金匮乏和技术条件。未对与器乐文化紧密配合、永不复生的民俗仪式录像，使后人再也看不到从遥远的年代延续至今、而且仅仅保存在晋北几个有限区域中的生动画面。记录音乐而不记录相关仪式，是经典学院派教学模式造成的恶果，这种做法从历史属性上弱化了甚至割裂了传统乐种的集成性模式，不对民间音乐的生存背景做彻底挖掘，限制了后人对一种音乐文化图景的整体性认知。检点至此，人们不得不对早年文化主体意识的缺失感到痛惜。

不能不说，英国学者钟思第（Stephen Jones）的参与，为中国音乐学几个研究领域的开展起到了巨大推动作用。当时40多岁的他，从来不穿西装，总是一身布衣，一袭中式马褂，一双“解放鞋”，操着极不连贯和无法克服的结巴却相当标准的普通话。也许就是这种略带“残缺”的表述方式，让与他接触的中国农民从老外的“不完美”中产生了亲切感，消除了距离感。

作为一位精力旺盛的外国学者，他不太相信我们于上个世纪70年代之前所写的东西，宁愿亲自跑到农村观察当地学者已经写过而且似乎已成定

论的乐种状况以及一个乐种在民间发挥的实际作用。他与中国艺术研究院音乐研究所的薛艺兵、刘石，与当时尚在山西的学者陈克秀、景蔚岗一起，对晋北地区，特别是大同市阳高县，进行过数次采访。2003 年钟思第又与我、吴凡、王英睿一起到大同市阳高县采访。他撰写的相关论文发表在荷兰“中国音乐研究基金会”的会刊《磬》（CHIME）上，并把部分成果收入到他的专著《中国民间音乐——一种活着的传统》（*Folk Music-Living Instrumental Traditions*）。

2008 年春节，他寄来新的专著《雁北乡村礼乐》（*Ritual and Music of North China：Shawm Bands in Shanxi*）。记述了一个距离西方音乐家的视野相当遥远，又被东方音乐家集体遗忘的晋北农村的仪式内容和技术知识。这些仪式和知识就在他记录的过程中年复一年地枯萎在乡间小路上。全书分为三大部分，第一部分“活着的唢呐乐班”，主要为雁北地区社会历史背景和当代唢呐乐班境况的总体介绍。第二部分“唢呐乐班与道士的实践：葬礼与庙会”，是对乐班在葬礼仪式和庙会场景的记录和研究。第三部分是音乐本体的分析与研究。这是第一本以雁北民间鼓匠和阴阳的音乐实践为内容的英文著作，学术价值自不待言。

2003 年的采访，引发了吴凡对这一地区持续不断的田野考察。进入中国艺术研究院攻读博士学位后，她选择了这一课题并写出 30 余万字的博士论文《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》（2007）。作为一门冷僻学科中的一个冷僻分支，到晋北采访的学者既不频繁也不引人注意，但第一位女性学者的采访似乎真的引起了当地不大不小的震动。尤其带有女性学者特有感悟力的叙述角度，不但使一群大老爷们建构的男性世界看到了另一番天地，也使先行者听辨到后起之秀的女孩子轻盈脚步的分量。

从事这一地域研究的学者并不多，2007 年，晋北传统音乐研究却一下子冒出来一本英文专著、一本中文专著，着实令人兴奋。

与中国学者关注笙管乐的传统相比，钟思第更加意识到陕北大唢呐和晋北大唢呐音乐的特殊价值。这个最平民化的艺术品种，历史上从未引起过重视。编撰方志的文人，关心的是民俗中有一种可以含糊其词称之为

“鼓吹”的娱乐形式，因袭旧志，抄撮陈文，决不注意音乐本体。人们几乎不能从这类记录中辨认编撰者看到的到底是管子还是唢呐？到底是大唢呐还是小唢呐？对他们来说都一样，统称为“鼓吹”或“喇叭”。无须说，大唢呐演奏的古老套曲以及演奏形式中蕴含的精神价值，甚至连鼓匠自己也未认识到。20世纪，来自延安的专业音乐家，开始从大唢呐音乐中发掘出应有的艺术因素并给予充分赞赏，反过来推动了民间艺人对手中乐器艺术元素的自觉表达。对大唢呐音乐的重新认知，似乎一下子使其成为一门新兴的艺术品种。但相对而言，除了头扎羊肚肚白毛巾、高举大唢呐、作为民间艺人形象代表的质朴面孔之外，音乐中的平民精神和历史内涵，始终无人深究。这种状态在学者们的一系列著述中逐渐得到改善，值得一提的是田耀农的博士论文《陕北礼俗音乐的考察与研究》（2005）和刘勇以唢呐为主题的博士论文《中国唢呐艺术研究》（2006）。

一位外国学者的参与，不但使中国学者认识到自己的责任，也以民族音乐学的外界眼光观察到了我们司空见惯、不以为然的许多事物的本质问题，其研究成果在方法论方面对我们的启示，比之钟思第已经写出来和还没来得及写出来的书面文字更加重要。

进入中国的西方音乐家，能够阅读中国古代典籍的确实不在少数，能够从事田野考察的也肯定不在少数，不过，如此虚心学习民间乐器、背诵工尺、挥舞法器，多次与民间乐师同吃同住、与民间道士同场献艺，最终从纷繁的民间宗教仪式中选择了几种与中国音乐学家长短互补的角度，写出了四大本中国民间音乐专著的学者，恐怕真是不多吧！

竟然是个老外，让原本平淡无奇的冀中、晋北、陕北的田野考察，在十几年间成为中国音乐学研究领域中的一个又一个热点。我和薛艺兵跟着他在冀中平原上转来转去，各自写出了博士论文；景蔚岗、吴凡跟着他在晋北盆地兜来绕去，各自写出了博士论文；田耀农跟着他在陕北高原上没入钻出，也写出了博士论文。说来也奇，他结结巴巴的，却在不同程度上担当了我们一大伙人的“博导”！原因很简单，他刺激了我们！

他把民族音乐学的“他人”目光带入了我们的视野，使相伴而行者从

不同程度上理解了“他者”的力量——民族音乐学家应该充分承认距离并保持距离的立场。他把我们太熟悉因而看不到盲点的兴奋处，点着了，让我们各自发现了自己的优势并带着新的学术观念不遗余力地展示这种优势。

表面上，我几乎是在偶然中决定从事这一课题的研究，实际上还是由于对该地数次采访因而心中有数才做出的选择。可以说，2003 年与钟思第到阳高县的采访，两位同学景蔚岗、陈克秀对该地笙管乐的研究，吴凡以此地庙会为选题撰写的博士论文，都是推动我思考这一选题的原因。

事情往往如此，人们在一系列连续不断、相互推进的调查研究中，逐渐让一个地区、一个乐种的整体面貌越来越清晰。前有老一辈音乐学家杨荫浏、陈家滨、刘建昌的奠基铺垫，中有景蔚岗、陈克秀的就地深挖，再有外乡人钟思第、吴凡的穷追不舍，我的研究就更加便当了。另一方面，先行学者的研究也给我出了难题，提出了更高要求。

三年前，我开始做准备，采访鼓匠、查阅方志、筛选资料、掂量比例，寻找合适的叙述方式。任何工作都有局限性，我们都不例外。如同冀中音乐会的研究群体呈现出既“扎堆”又各有侧重的情况一样，任何一本书都不能垄断读者。我尽可能地不重复别人，选取自己擅长的角度。研究对象相同，自然会使读者游离于三四种不同的视角和疏密不同的网眼之间，但它们会因为叙述的主人翁的一致性，共同编织成一个“西区故事”。大家编制的复调，演绎了同一个主题，每个声部都有擅长的音区。相信大家的共同研究，会使这一领域显示出曾在冀中平原上因为集体调查和研究呈现的那种令人兴奋也令人信服的景观。

（三）研究方法——国家在场

客居香港四载，无数次地挤过熙熙攘攘、拥堵不堪的罗湖海关。登上从深圳罗湖到香港九龙的“港龙列车”，两岸景色，便如阑珊灯火，一幕幕奔来眼底，又一幕幕闪过耳后。从大陆走进香港，或者说，从社会主义走进资本主义，每个人都明显地感到，周围事物——从一进香港就映入左

侧车窗一排排修建整齐、高低有序的祖坟，到鳞次栉比的花园小区；从窗户的明亮程度到路牌的明确程度——都有了区别。

让大陆学者困惑的是，这个典型的殖民城市却比之政策上似乎更欲弘扬传统的大陆保存了更多的华夏旧俗。那片被现代建筑挤得满满当当的地盘上，竟然到处流淌着粤剧和南音（说唱品种）的声腔，不但“演剧迎神，殆无虚日”，而且保留着与演剧相关的全套“酬神赛会”仪式。有过大陆田野考察经验的学者都知道，最完整的仪式保留在表面上现代、骨子里却传统透顶的华南都城中。大陆乡村残缺不全、让人无数次感慨遗憾、下了定论再也找不回来的传统仪式，几乎都可以在维多利亚港畔两岸的任何一座小庙中找到。如果把这些寺院道观中的仪式在想象中返填到大陆乡村的背景中，或者说把大陆乡村作为背景涂刷在香港庙宇的天幕上，几乎就可以在对接中复原中国传统社会的基本风貌。

集现代建筑与古老习俗于一城的文化景观，使寄居香港的大陆学者都多少产生了一点时空错位的恍惚。“港龙列车”似乎穿行于时光隧道，让人离开自己的世界跨越到另一个世界，让人恍惚于20世纪之前的文化环境和20世纪后的现代生活。无数次车厢中的体验，无数次穿梭于两种社会制度间颠来倒去的奇妙感觉，让我在阅读“双城记”的朦胧中，搞不清是在奔向现代还是奔向古代。高楼大厦告诉我，眼前是座现代华城，缭绕声腔又分明唤回我落足于温馨的社区。我们似乎在理所当然应该出现的景观面前看到了意想不到不该出现的景观。“庙街”上的酬神戏曲，似乎从数百年前的历史深处飘然而至，真切地让人可感可触、可闻可辨。我仿佛把手触到了椰胡两根敏感的丝弦上，感受到琴弦上颤动的来自精神家园的绕梁乡音。

穿行于两座城市，穿行于两种社会制度，穿行于两种文化背景，每个人都会说出一大堆导致区别的不同原因，但“千头万绪归根结底就是一句话”：社会制度不同。一国两制，一脉两渠。一种相同的历史文化背景和两种不同的政治制度背景造成的巨大差异，使我们在对比中感受到国家政治制度、经济制度、意识形态的不同带来的相同历史背景中的文化差异。

这种巨大差异，让我感受到文化变迁背后“国家在场”的巨大作用。“干越夷貉之子，生而同声，长而异俗，教使之然也。”（荀子）

如果把“一国两制”、同脉两枝的比喻缩小，把两种差异放到城乡差别，放到一个省市与另一个省市的差别，放到一个县城与另一个县城的差别，比较的结果同样清晰。无需说，末代皇帝从金銮殿的宝座上黯然退下时，谁也料想不到经历了近三百年的封建王朝的结束将对子民的音乐生活产生怎样深远的影响，但只要经过三百天，谁都可以断言，开始学唱“学堂乐歌”的未来公民的音乐生活将会翻天覆地！皇帝老子带走了一种制度和一种生活方式，新的制度和新的生活方式，将引导那两根胡琴弦，拉出完全不同的调调儿！

“国家与社会”、“民族—国家”的分析模式是社会学的核心概念之一，是近些年人文学科研究的热点之一。从“公共领域”角度切入的有罗威廉有关汉口区域的研究，从学理方面探讨的有邓正来的《市民社会与国家——学理上分野与两种框架》（2000），从政治社会学角度研究的有张静主编的《国家与社会》（1998），社会经济史方面的成果则有刘志伟《在国家与社会之间——明清广东里甲赋役制度研究》（1997），从法律学角度切入的有梁治平《清代习惯法：社会与国家》（1996）。王铭铭、［英］王斯福《乡土社会的秩序、公正与权威》（1997），刘志伟、科大卫《国家与礼仪：宋至清中叶珠江三角洲地区礼仪的演变过程》（1999），则是中外学者联合研究的成功范例（行龙，2007）。

可以看出，西方社会学理论中“国家与社会”、“民族—国家”、“国家在场”的分析理念，在中国人文学科研究中得到了广泛运用，但区域音乐学的研究领域尚未予以充分讨论。本书试图从一个地区民间乐种的变迁透视这一现象。无需说，没有社会制度的巨大变化，没有社会政治和经济体制对民间文化的强大制约作用，乡土社会和在其土壤中生存的民间文化当然会以另一种方式存在。20世纪中国社会的巨大变迁，强烈干预了乡土社会的秩序。音乐学家既要牢记这番大道理，又要抛开这番大道理寻找具体事例说明其干预的深度和广度。改朝换代，更旗易帜，另立门户，自然导致了民间社会

艺术表现方式的相应调整，而调整的具体步骤，则是观察民间社会变迁的一扇窗口。之所以形成这样一种格局而不是那样一种格局，之所以形成这样一种样式而不是那样一种样式，就在于有一种强制的行政力量和无法强制的传统力量在相互制衡中逐渐平衡。司空见惯的现象其实就是社会制度和文化传统在控制与反控制的过程中形成的平衡格局。这似乎是一席大话，但具体细节是怎样形成的？我们必须换一种表述方式，将宏大叙述还原成社会变迁的无数个细节。音乐学界应该开始对这一过程予以特别关注和相应描述。我们将以一系列事例，描述这些过程的作用。细节才是可以了解一个时代如何令一个社会群体的肌肤感到灼伤与兴奋的触摸点。

（四）叙述方式

音乐文化人类学的观念使当今的研究者认识音乐的基本态度和价值观发生了根本转变，形成越来越多样的研究角度。且不说文化人类学的影响，就中国学者20年前开始接受的“民族音乐学”的观念而言，打破欧洲中心论、从局内人立场认识本土文化的理念，在整个中国音乐学界乃至整个音乐界，都已成为主流价值观。除了民族音乐学界经常采用的梅里亚姆“声音、观念、行为”的三要素外，本书更多地借鉴了对于中国乡村社会来说至关重要的“文化变迁”、“西方冲击”、“道德经济”、“仪式音乐”的概念（黄宗智，2003；曹本冶，2002）。这些概念对于我们切入研究对象并从中找到叙述角度产生了重要影响。研究中国乡村社会，不考虑这些因素就不会有切实可行的下手角度。它们对洞察当今时代的社会现象具有特殊意义，并启发了本书的观察视角和叙述模式。

我试图在多数章节前面，从相关论域进行理论层面的阐释，接下来的部分是实录和议论融为一体的叙述。我希望在叙述方式上把思辨与感受融为一体，不想让著述沿袭以往过于偏重客观事实因而略显单调的风格，不想把书写得那么抽象理性，那么非个人化。尽量让著述具有当代人类学提倡的真情实感，在著述中加入观察一个又一个活生生的事件时难免激发的感悟，使得叙述尽量生动。

不管怎样，晋北鼓乐伴我度过了两三年的时光。这段时光中，它让我从许多烦恼中解脱出来，沉醉于对它的叙述。三十万字，从“桃花红”写到“杏花白”。眼瞅着从土堡中伸出来的桃花、杏花，又一轮开得如火如荼，又一轮消失得无影无踪，心中难免生出“此去蓬山无多路”的幻灭感。本书无意于给晋北鼓乐一个全面、完整的叙述，只是把接触到的人和事叙述出来，并借着这些人和事，表达自己从一个民间乐种的追寻中得到的一点感悟。

参考文献

杨荫浏

1978：《中国古代音乐史稿》[M]，北京：人民音乐出版社。

陈家滨、刘建昌

1980：《山西民间器乐曲集：五台山寺庙音乐》[C]，第一册，油印本。

王先谦撰

1988：《荀子集解·劝学篇》[C]，北京：中华书局。

景蔚岗

1988：《晋北笙管乐字谱考索》[M]，中国艺术研究院研究生部油印本。

1989：《晋北笙管乐字谱考略》[J]，《交响》第4期。

1993：《晋北笙律考》[J]，《音乐舞蹈》第4期。

2005：《中国传统笙管乐申论》[M]，长沙：湖南文艺出版社。

黄翔鹏

1989：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》[J]，《文艺研究》第4期。

陈克秀

1993：《雁北笙管乐的调查与研究》[M]，中国艺术研究院研究生部油印本。

1994：《雁北笙管乐的调查与研究》[J]，《中国音乐学》第3期。

1999：《辽地笙管、盛唐遗音》，《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》[C]，济南：山东文艺出版社。

乔建中、薛艺兵、[英] 钟思第、张振涛（执笔）

1994–96：《中国音乐年鉴》，1994年卷；1995年卷；1996年卷。济南：山东文艺出版社。郑州：大象出版社。

Jones, Stephen

1995: *Folk Music-Living Instrumental Traditions*, New York: Oxford University Press.

1999: "Chinese Ritual Music under Mao and Deng", *British Journal of Ethnomusicology*: Vol. 8: 22 - 66.

2007: *Ritual and Music of North China: Shawm Bands in Shanxi* (《雁北乡村礼乐》), Ashgate Publishing limited England.

梁治平

1996:《清代习惯法：社会与国家》[M]，北京：中国政法大学出版社。

刘志伟

1997:《在国家与社会之间——明清广东里甲赋役制度研究》[M]，广州：中山大学出版社。

王铭铭、[英] 王斯福

1997:《乡土社会的秩序、公正与权威》[M]，北京：中国政法大学出版社。

张　静主编

1998:《国家与社会》[C]，杭州：浙江人民出版社。

沈　洽

1998:《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》[J]，《中国音乐学》第2期。

刘志伟、科大卫

1999:《国家与礼仪：宋至清中叶珠江三角洲地区礼仪的演变过程》[J]，《中山大学学报》第5期。

邓正来

2000:《市民社会与国家——学理上分野与两种框架》[M]，南宁：广西师范大学出版社。

田　青

2002:《净土天音》[C]，济南：山东文艺出版社。

曹本冶

2002:《仪式音乐研究的理论定位及方法》[C]，《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社。

黄宗智主编

2003:《中国研究的范式问题讨论》[C]，北京：社会科学文献出版社。

韩 军

2004:《五台山佛教音乐》[M],上海音乐出版社。

田耀农

2005:《陕北礼俗音乐的考察与研究》[M],上海音乐学院出版社。

刘 勇

2006:《中国唢呐艺术研究》[M],上海音乐学院出版社。

吴 凡

2007:《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》[M],北京:文化艺术出版社。

行 龙

2007:《走向田野与社会》[C],北京:生活·读书·新知三联书店。

第一章
乐队新组合



初次遇到大唢呐、小唢呐与萨克斯、小号、架子鼓一起混奏的现象时，或许大部分人都没有敏感地意识到这是一个音乐学研究者需要抱以严肃认真的态度加以探讨的话题。我们容不得一个乐队中既有唢呐又有小号，容不得一个乐手既敲堂鼓又打架子鼓，容不得一个乐班既唱戏曲、又唱流行歌曲。对于这种现象，学院派的音乐学家不但不想加以研究，甚至不想加以记录，面对破坏传统、破坏祖规、不伦不类、不但不能引起欣赏情绪反而引起滑稽之感的现象，大多数学者的感受虽然不像当年孔老夫子看到“八佾舞于廷”那样有种“是可忍孰不可忍”的义愤填膺，却多少有些今不如昔的无奈感叹和不屑一顾的厌恶情绪。所以，对于这种现象非但没有专门研究，甚至没有一本书老老实实、完完整整地记录这个在乡村社会已经发生了十几年的现实，好像涉此领域亦无所益，不涉此领域亦无所损，不如听之任之。而中西杂陈、不中不西、半土半洋的乐队，相沿日久，积微有渐，无所顾忌，长足挺进，已经覆盖了全国大部分地区的乡村，成为一种不得不予以正视的新的乐队组合，新的乐队编制！如同生活中更新的语言不断加进那些半西半中、半翻译半本腔、并迫使辞典编辑者增加新的条目一样，音乐词典也可能在不远的将来必须增添它的位置。我们不得不面对“的士”这类日常生活中频繁应用、本土汉语又解释不通的词汇，因为传统生活的空间中本来就没有表达这类层出不穷的新生事物的

相应概念。同样，对于像流行音乐一样早已覆盖乡镇村舍势不可挡的乐队组合，我们甚至还暂时找不到一个词来描述它，历史上所有描述定型化了的乐队编制的词汇全不合适，它既不是丹陛大乐，也不是交响乐团；既不是房中乐，也不是四重奏；既不是鼓吹乐，也不是铜管乐；既不是电子乐队，也不是丝竹雅集；但它又什么都包括，那些非此即彼、泾渭分明、一成不变的概念都容不下它的身躯了。

它就是如此，不由得你不正视，不由得你不记录，不由得你不下功夫来探讨一番乡下的吹鼓手为何就是不按自视高人一等的城市人、按照传统规矩约定的行为方式行事。现实逼迫我们不嫌烦琐，细加铺陈，老老实实地记录专业音乐学家几年前还不屑一顾的社会文化现象。当然，乐队的话题还得从乐队的命名谈起。

第一节　重新命名的“国家”背景

20 世纪以来，中国音乐界采用了一种新的命名方式称呼传统的民间音乐品种：在一个乐种名称前，冠以地区名称，如“西安鼓乐”、“山西八大套”、“辽宁鼓吹乐”、“江南丝竹”等等。无须说，1949 年前，一个地区的老百姓直呼本地的“鼓乐”时，脑子中只有自己生活空间的一种“鼓乐”，因此没必要画蛇添足，在共识语境的名词前冠以地区名称。开门见山，直呼其名，简单明了，绝无歧义。直呼其事的名称，属于地方性知识，自然不会混淆。晋北人称呼的“鼓乐”，当然是晋北人熟悉的“鼓乐”，决不会指称其他地区与晋北“鼓乐”在乐器编制、曲目乐谱等方面大致相近的“鼓乐”。这是一个地区的原住民称呼流传本地音乐品种的基本方式。

1949 年后，音乐家的知识视野和学术意识大相径庭了。对不同地区相同乐种的认识，已经使音乐家有了比较意识和归纳条件，他们当然不能再用晋北人称呼的“鼓乐”，去称呼形式相同但毕竟有所区别的陕北“鼓乐”、辽宁“鼓乐”、山东“鼓乐”，于是就出现了在一个乐种名称前冠以

地区名称的现象。单称"鼓乐"，使人无法区别地区不同、形式相近的不同"鼓乐"，于是不得不"画地为牢"，以地名把一个音乐品种限定在一定范围，这个范围当然以行政区划为界。

一方面，新的命名方式反映了20世纪50年代以后音乐家的开阔视野，这种视野与民间艺人的生活空间有了天壤之别。他们看到了不同地区具有的相同乐种，并将要对之进行简要的概括和精细的描述。但更重要的是，我们在乐种命名的新法则中看到了"国家在场"，体会到任何一件事物上必须体现的国家意识以及"民族—国家"（national-state）概念不断施予的强势影响。

"民族—国家"（national-state）概念是英国人类学家安东尼·吉登斯（Anthony Giddens）在《民族—国家与暴力》（*The Nation-state and Violence*）一书中提出的在人文研究中被广泛引用的概念。他把国家形态分为三个时期：传统国家（traditional state）时代、绝对主义国家（absolutist state）时代、民族—国家（nation-state）时代。[①]

中国受世界性波及的直接结果就是产生了一个西方式的现代"民族—国家"。与新政体制相一致的观念，就是国家意识和民族意识的高昂，任何政体都需要建立相应的从国徽、国旗、国歌等一系列象征着民族意识和独立精神的符号体系。建立一个"新中国"，把中国从过去的封建帝国和殖民地变成独立的现代民族国家，是现代民族—国家不可排解的强烈意志。各种文化艺术形式的命名更是要另起炉灶，新的价值体系必须以有形的符号来象征。全新的理念，需要全新的象征体系，包括音乐领域的所有

---

① "传统国家"指古代城邦、封建国家、继嗣帝国、中央化官僚帝国等，主要特征是：阶级分化明显、城乡差别很大、国家对地方行政约束力较松散、国家只有"边陲"而无"疆界"等。"绝对主义国家"指传统国家向现代国家的过渡形态，16世纪在欧洲出现，主要特征是：大型帝国逐步蜕变为分立国家，民族之间的自然边陲被划定为清楚的疆界，"主权"观念开始出现，神异性国王变成主权神圣性和分立性的代理人和象征，法律成为全民规范，直接界定个人与国家之间的关系以及制裁制度，同时，军事技术的发展和军队管理手段的提高为向外扩张和对内控制提供了条件。现代"民族—国家"出现于19世纪的欧洲，是工业革命的产物，主要特征是：法律观念成为全民准则，税务成为国家控制的手段，国家成为世界体系的一员等等。（转王铭铭，1998：313－4）

表达方式。换句话说，一个能够代表新兴“民族”观念、代表新式“国家”权威的音乐体系，必须以新的名称、新的面目呈现于世人之前。于是，一系列新概念便应运而生。[①]

一个刚刚建立的政权，对辖区控制力的强烈意识，是通过一系列从地名到街名、从店名到商号、从职业到行当、甚至户籍人名的重新命名来体现的，更不用说代表着国家形象的从国名、国都、国旗、国歌到所有省市区县以及行政机构的命名。几乎所有的职业行当、艺术品种、组织建构都被漫卷的红旗映红了，旧式名称应当随着旧时代的消失而被新的方式取而代之，改朝换代、改天换地、旧貌变新颜的社会背景，使改变“老字号”的做法得到了政治理念的坚定支撑。音乐品种新一轮命名方式的历史背景，是一个新生政权，因此如同所有事物的重新命名都自然体现出强烈的时代气息一样，音乐品种重新命名的时代感，也如出一辙。这决不是一个单纯的乐种命名问题，而是政权将要对一个新时代中的所有事物打上“民族—国家”烙印的问题，一个时代的知识信息反映到音乐家意识中如何蜕

---

① 李丽敏博士论文《文化的嫁接——中国民族管弦乐队的历史成因与发展历程研究》，描述了“民族—国家”的发展过程，转引如下：

托夫勒描述道：“从法国和美国革命开始，经历了整个19世纪，一个国家主义的狂热，横扫世界工业地区。德意志三百五十个微不足道的，五花八门的，吵闹不休的小邦，要求联合起来，成为单一的民族市场——祖国。意大利——被分成许多地方而分别由萨瓦王朝，梵蒂冈，奥地利哈波斯王朝，和西班牙波旁王朝统治的情况下统一起来了。匈牙利人，塞尔维亚人，克罗地亚人，法国人和其他所有地方的人，突然之间他们内部发展了不可思议的亲密关系。诗人为国家精神而意气风发做诗吟诵，历史学家发掘了长久淹没的民族英雄的业绩、文学和民间传说，作曲家和作家写出民族魂的赞歌。当工业化需要的时候，一切都应运而生。”（阿尔温·托夫勒，1984：141）现代民族—国家的实质，正如托夫勒所说，不是什么优雅的诗意和神秘的力量，也并非政治家和诗人所鼓吹的什么“精神联合体”或“民族的心灵的公社”，而是与工业化所要求的联合一致的经济体系相符合的联合一致的政治制度。

中国有着与工业文明发源地欧洲很不同的社会制度和文化传统，但在国家形态方面同样可以划分为吉登斯所总结的三个发展阶段（时代）。从夏、商、周到宋应为“传统国家”时代（初为城邦国家，后转变为官僚继嗣帝国）；元、明、清三个时期应为“绝对主义国家”时代（从元帝国开始扩展疆域到明、清帝国沿革限定国家边界为特征）；从中华民国开始到中华人民共和国，进入现代“民族—国家”时代（从封建“帝国”到“民国”再到“人民共和国”，政治制度、国家主权、法律宪章、社会组织等彻底转变）。可以说，中国历史上的“传统国家”和“绝对主义国家”都是从中国内部（中国本土、本国各民族）按历史发展规律“自然”形成的，而中国现代“民族—国家”的形成则是随着兴起于欧洲的第二次工业文明浪潮的世界性波及，由外部（西方世界）强制影响的结果。

变成新的话语结构的问题，一个国家将要对以往秩序重新梳理并建构新的知识系统和新的话语秩序的问题。总而言之，这决不是一个仅仅叫什么名字的无关宏旨的问题。新概念的出现，早已逸出了仅仅要说明其艺术品种的界限，成为一个随着历史大潮的风起云涌将要被国家和学术界不断赋予新内涵的方向。如果说为一系列事物重新命名的初期，还过多体现了地方官员操之过急的行为而尚未同时伴以学术的评价，可以被理解为也只能被理解为是体现新政权形象的象征需要，那么，进一步的命名，则更多地融入了学术含量，成为新时代的主人在政治权力、学术权威等全方位的话语建构方面的重新厘定和重新定位。

在剧种、乐种、歌种之前冠以地名，首先表现为全国汇演或省地汇演的节目单上如何称呼本土艺术品种的直接需要上。地方文化官员希望在给上级领导和全国同行看的节目单上有个醒目名称，把当时认为粗俗不堪、难登雅堂、或者带有明显封建意识、旧俗倾向、有失地方面子的土巴拉几的老名称，改造为具有新时代气息、新政权特征、体现鲜明地方特色、用字雅正的名称。无需说，对于还来不及怎么充分准备就被赶着鸭子上架、推上舞台的各地区汇演代表队的领队们，这是当务之急。[①]

因为需要，地方文化官员和专业音乐家匆匆忙忙给民间音乐重新改填了一批名称。从好的愿望讲，政府官员和文艺工作者希望通过重新命名，提升当地民间音乐的品相，有个响亮高雅的名称，以与新时代的新身份相匹配。民间艺人改变了身份，不应该再被称为“吹鼓手”、“阴阳”、“鼓匠”、“戏子”，表演的艺术也不应该再称为“玩意”、“鼓乐”、“粗乐”、“小戏”，他们应该有一个与西方的“交响乐”、“室内乐”、“歌剧”一样文雅高级的名称！这是对待民间艺人的态度问题，这是对待民间艺术的态度问题，这是“文艺为什么人服务”的政治问题！

当然，对同一乐种的不同称呼，说明了新的历史时期、新的社会阶层

---

① 20世纪初，也有因为商业原因改称新名称的情况，特别是戏曲团体进入城市的过程中，如越剧。“越剧发源于嵊县（嵊州市）。曾称小歌班、的笃班、绍兴戏剧、绍兴文戏、髦儿小歌班、绍兴戏、绍剧、嵊剧、剡剧。1925年9月17日，上海《申报》演出广告中首次以‘越剧’称此剧种。1938年始，多数戏班、剧团称越剧。”（《中国越剧大典》编辑委员会，2006：1）

对同一事物的新的理解。学术界在民间原有称呼的变通方式上表达了学术认知的要求，希望给乐种一个具有概括性又不与其他同类事物相重的名称。

这种“进步”（如果可以称为一种进步的话），在一个时期起到过一定的积极意义，自然，也导致了后期推广过程中引起的一系列不良后果，即地方文化官员和专业音乐家自以为是地过多干预。“西安鼓乐”的原有名称为“水会”、“铜器社”。“水会”一名，反映了民间乐种在自己的文化生态链中发挥的基本功能和定位——求雨。对于干旱地区的农民来讲，之所以愿意从捉襟见肘的生活中挤出不多的钱来养活乐社，或者说乐社之所以绵延不绝存活于民间，从名称上就能让人一眼便知。“铜器社”当然显示了乐队编制中采用乐器的基本情况，尤其“社”字，更是具有定性的标志性字眼。在中国传统社会的概念中，凡称为“社”的组织，必是无偿服务的公益性组织。一个“社”字，就把乡村艺术组织的性质昭示天下了。给人家起了一通新名字的新一代音乐家们，好心未必办好事。改称了“西安鼓乐”，就是把其在民间发挥了特定功能的组织性质一笔抹杀了。良好愿望中包含了一定程度的强迫接受、居高临下的官方意识和权威武断，当然更显出了学术意识的滞后。许多命名并没有学术研究的前提，没有细心调查的前提，没有捉摸透“老字号”之所以如此称呼的功能意义和朴素道理，因而导致了许多不该发生的事。这种未建立在对传统文化认知基础上的命名，导致了20世纪末关于这一乐种应该称为“西安鼓乐”还是“长安古乐”那场没有多少必要、而且真是动了肝火的辩论。“一物失称，乱之端也。”这样的官司，不单发生在西安。

流传晋北的民间乐种遇到了同样情况。“山西八大套”曾被作为此地所有民间鼓吹乐的统称，语源来自杨荫浏1951年4月28日抄录、曾在民国政府山西省教育厅工作的彭祉卿、杨时百保存的《五台山僧寺流传宋时乐谱》，目录标明“国乐八大套”。根据音乐学家的调查，民间确实流传着“八大套”的称谓方式，用此并没有什么不妥，但以此来称呼当地所有的鼓乐品种，就出现了以偏概全的误导。

晋北人把管子领奏的鼓吹乐种称为“笙管乐”，唢呐领奏的鼓吹乐种称为“鼓乐”，这是两个在乐器编制、乐曲内容、用乐旨趣、演奏群体等方面完全不同的乐种。“鼓乐”一词，源自《孟子》[①]，“鼓吹乐”则是自汉代以来历史文献的通称。历史文献和图像材料上的“鼓吹乐”，是个统称和泛称，指称以吹奏和打击乐器为主奏与组合的乐队编制，具体到统称之下的一系列具有分门别类、细化了的支脉名称，则在乐器编制和用乐制度上，随着不同时代有着完全不同的形式和规模。如果把现代政权对所有事物重新名称的规律推而广之，那么历史上鼓吹名称的千变万化就有了另一层历史学的意义。所以，今天晋北人称呼的“笙管乐”、“鼓乐”，是该地老百姓认定的特殊编制的鼓吹乐队。在这里，“笙管乐”是专称，“鼓乐”也是专称，与历朝历代、他乡他地的鼓吹乐种一定有所区别，不能混为一谈。这就是必须尊重当地文化持有人把家乡的“鼓乐”如此称呼的原因。

追究乐种命名，确有经验值得总结。民族音乐学提倡以文化持有人的内部眼界为标准，尽量采用原生的称谓方式，这种理念对20世纪80年代以来的研究方法产生了持续性振荡。今天通行的乐种名称大多出自好心未必办好事的局外人，不管出于什么动机，都不无偏颇之处。晋北人约定俗成的概念，沉积了当地文化的历史积淀，自有一套道理。即使我们一时不能解读这套符码，也不要轻易改弦更张，只能证明自己功力不够或者没有踏下心来认真解读。对此，景蔚岗提出了新建议：

> 民间俗语“鼓乐”和古代文献相印证，说明在历史上约定俗成被广泛使用，已经是一个有特定所指的社会通行的专用名词。当代学人把“鼓乐”改称“鼓吹乐”，是不谙其中道理，鼓乐和鼓吹乐是两个不可以互换的专用乐类名词。鼓乐是民间鼓手为下级官府或民间庶民

---

① 焦循撰、沈文倬点校：《孟子正义·梁惠王下》：今王鼓乐于此，百姓闻王钟鼓之声，管龠之音，举疾首蹙额而相告曰：“吾王之好鼓乐，夫何使我至于此极也”……此无他，不与民同乐也。今王鼓乐于此，百姓闻王钟鼓之声，管龠之音，举欣欣然有喜色而相告曰：“吾王庶几无疾病与，何以能鼓乐也。”（焦循，1987：102－105）

> 演奏的等级规格低、规模小的吹打音乐，鼓吹乐是国家军队、皇家或高等级的官府才可使用的等级规格高、规模大的仪仗音乐。两个专用名词产生的社会文化背景是封建王朝用乐贵贱有别的等级制度……民间百姓如何敢冒天下之大不韪，僭用皇室官吏才能享用的鼓吹乐!?民间俗语用字最讲究精炼，能少一个字的就决不多一个字，少一个字或多一个字就有不同的含义和特指。学者时下的乐种分类法，用鼓吹乐囊括东北、华北、西北、华中地区大多数用吹管乐器和打击乐器组合演奏的民间器乐和宗教器乐，把笙管乐和鼓乐视为同一类型的音乐，不符合中国传统器乐历史文化的实际情理。（景蔚岗，2005：11）

景蔚岗建议：乐种命名方法上，学术界应当尊众“从俗”，采用民间本来的名称。这种态度值得提倡。文献典籍记录在案而且广泛应用的名词，到了老百姓口里为何变成了另一套叫法？它反映了等级制度的森严戒律。老百姓没有理所当然地把文献用词奉为天经地义，而是按照自己的方式变通处理，既保持了历史贯穿的逻辑，又体现了自己的身份，既没有对历史名称伤筋动骨，又小心翼翼地避开僭越等级的规矩讲究。这就是深埋于名称之下、贯穿于历史逻辑之下的“潜规则”。这条“潜规则”被景蔚岗钩稽幽远，揭密示滞。

当然，为了表述，我们应该采用民俗学和人类学提倡的“双窗口”、“双文本”方式，也就是“双视角”的叙述模式，既保留民间的原有称谓，也采用学术界的称谓方式，两套话语，并行不悖，以使学者的理论探讨介入到相关话题中。老百姓口头传承着一套古老的称谓，他们不知道历史典籍中还有另一套话语体系，那是一种靠文字传承、同样有力的传统，而且是官方的、知识层的传统。它们是一个乐种最古老的称呼方式之一。今天的学者正是通过历史典籍与民间口碑之间的差别，发现了官方话语与民间话语之间的观念差异，以及造成差异的阶级意识、国家意识。差异反而提供了学者认识一件事物的比较视角，至少可以成为理论分析的一条渠道。

我们常常认为口语是一种张口即来、口无遮拦、没有标准的语言，用

词随便，无根无基，不能反映事物本质，更不能作为学术话语的基础。所以学术界往往不怎么注意口语用词的历史内涵。“口述史”的观念，开始令学术界反思以往的偏颇。如同景蔚岗发现的那样，民间的分类标准，严格地反映在口语中，其中的严格性决不亚于书面用语，甚至比文人们的妙笔生花和节外生枝更一语中的。老百姓决不随随便便称呼一个品种的音乐组织，在这一点上，甚至比字斟句酌的文人书面用语还“死性”。对一个地区流行的不多几种音乐类型，老百姓采用完全不同的称呼借以区别。城市音乐学家无视传统，放眼望去，把一切采用“鼓”的音乐品种通通称为“鼓乐”、“鼓吹乐”、“吹打乐”，其中道理，全然不查。但在民间，什么是“鼓乐”，什么不是“鼓乐”，泾渭分明，严格至极，自有一套标准。他们不是以一套乐器的外表为标准，而是以一系列成龙配套的习俗为标准，而是以祖祖辈辈沿袭至今的传统行为方式为标准，这套行为方式与音乐的关系如同仪式与民俗的关系一样紧密。

例如，“阴阳”之称，完全是从这个社会阶层在民俗仪式发挥的功能方面考虑和命名的。从字面上讲，当代音乐家不但不能理解甚至根本看不出这个概念与音乐有何关系。“阴阳”是种职业，是专门从事民间信仰仪式的职业，而这一职业在乡村仪式中的行为，唱奏是件必不可少、自然而然的事，用一个社会阶层的名称转而称呼所有从事乡村仪式音乐活动的参与者，也就是该词的应有之义。因此，“阴阳”就等于“音乐家”，而且是专门演奏“笙管乐”的“音乐家”。

这就不是一个职业名称的问题，而是民间分类原则和命名原则的本质问题。如此称呼，绝非现在西方音乐观就事论事的方法，而是从一个行当和组织在整体系统中发挥功能的角度，概括命名的方法。如同西医的“头痛医头，脚痛医脚”，观察角度就事论事。中医则从整体上观察问题，从根本上医治。传统音乐的命名方式，如出一辙。不是从一件乐器的角度命名一个乐种，哪怕管子、唢呐、锣鼓是主奏乐器，也不一定以此为准，而是从音乐品种在社会习俗中发挥的功能来命名。

对民间称谓的考察，可以矫正许多以往的偏见。20 世纪音乐学家常犯

的错误之一，就是给民间音乐品种和组织起了许多温文尔雅却不得要领的名称。学者当然是出于好心，希望提升民间音乐品种的档次，提升的途径，就是先把土得掉渣的名称换了，让人一听，就具有专业品次，高雅古典。这类现象频频发生。榆林流行的“小曲子”，因为汇演印行节目单的需要，临时起了个“榆林小曲”的名称，结果一叫成名，相沿成习。“冀中管乐”也是个临时称呼，也因为是杨荫浏这样的大权威首创，大家也就跟着叫，一跟就是几十年，乐种原本的称呼“音乐会”，反而被掩盖了。诸如此类的名称，对后人理解事物的确产生了阻碍作用，需要花许多时间才能矫正。

最近十几年，音乐学家慢慢醒悟过来了，原来民间的称呼，自有一番道理。表面上看起来不怎么讲究甚至与“音乐艺术”没有直接关系的词语（如“阴阳”、“水会”），却是在漫长历史中逐渐形成和定型化了的。它们被老百姓反反复复地琢磨过，被恪守传统的乡村社会严格把关过，决不是随随便便信口叫着玩的。我们不能过于相信文献而忽略口述史，口述史的准确性有时比之文字记载的历史更可靠。因为记载文字的人，是掌握文字的人，他们与我们一样，常常是对民间文化抱有偏见的读书人，常常是把民间的原本称呼改为适合想当然意义的人。

当然，学术界自然还需部分保留20世纪50年代以来的称谓方式，现实的理由就是，晋北人称呼的“鼓乐”，在学术层面的叙述中还要加上限定词“晋北”，不然就无法描述“晋北鼓乐”与“辽宁鼓乐”、“山东鼓乐”的区别。这是可以被理解的、不得已而为之的理由。另一方面则是产生于传统等级观念、必须抛弃的诸如“王八戏子吹鼓手”之类的贬称以及体现的陋俗。所以，一边是普通老百姓的“笙管乐”，一边是专家学者们的“鼓吹乐”，分道扬镳，并行不悖，这样的“对峙”，似乎依然还要继续。当然，我们必须遵循新的学术规范，首先老老实实地交代当地百姓原本的称呼方式，并尽可能地解释这些称呼的人类学意义。

如果说20世纪出现的新一轮命名方式，反映了新时代建立新的话语体系的话，那么20世纪末出现的新一轮命名，则代表了人类学的新观念。这

不是简单意义上的恢复“老字号”问题，而是反映了知识界对传统文化的自觉，意识到那些流播百代、约定俗成的名词、多不得一字、少不得一字、无可替代的历史文化内涵。普通人总愿意抛弃旧名词，丢掉旧时的笼统称呼，改头换面，似乎意味着心理上追求新事物、新天地的暗示，其实，旧瓶装新酒，也是对重新理解的新暗示。文艺复兴就是从老事物中挖掘新意义起步的。不同的命名方式，体现出“历时性”观念变化的特征和“共时性”观念重叠的交错，负载着产生时代的强烈印迹，这也是新一代学者需要总结的历史经验。

第二节　史地背景

（一）地理位置与历史文化背景

山西省的最北缘，现属大同、朔州、忻州三市。大同市下辖阳高、天镇、广灵、灵丘、浑源、左云、大同县。朔州市下辖怀仁、应县、山阴、右玉县。忻州市下辖繁峙、代县、五台县、定襄、原平、宁武、神池、五寨、偏关、河曲、保德、岢岚、静乐县。以“雁门关”为界标的地理界限，原称“雁北地区”，1999 年，作为行政机构的“雁北行署”被撤销。但原名覆盖的区域，文化上自成一体，当地人还称“雁北”。

光绪年间山西巡抚曾国荃道：“查山西一省，山多地少，本非五谷蕃衍之地，雁门以北，地多斥卤，岁仅一收。”（转行龙，2007：51）五台、云中、恒山山脉，使晋北地区以丘陵和山地为主，对农业生产具有举足轻重作用的土地和水资源都相对匮乏。抛开历史文化资源，仅就当今经济格局而言，山西的地理位置遭遇到“不东不西”的尴尬，山西人甚至不乏自嘲地称“不是东西”。也就是说，既没有海洋可靠，得“改革开放”风气之先；又不属于西部，得“西部开发”政策扶持之利。雁北更是如此，地理位置似乎成了约束当地经济发展的瓶颈。当然，作为支柱性产业的煤炭，还是令人羡慕的资源。当地人离不开带来巨大经济收入的天赐资源，



政府主抓的煤矿，也几乎成为大同的代名词。

至于说到文化资源，山西人的牛气可就大了去了。无须说，大同市的另一个资源，就是以云冈石窟为代表的历史文化。近些年来，山西人特别是大同人利用本地历史文化资源，通过一种不同沿海地带的发展模式取得了越来越大的成功，赢得了越来越多的关注。至于那些大大小小、被称为“乔家大院”、“常家大院”、一个院落套一个院落、一盏灯笼接一盏灯笼、数也数不清的院落中发生的“侯门一入深似海”的故事、以及在描写晋商的电视连续剧的热播中名扬世界的大院文化，更成为拉动山西旅游业的一个又一个金矿。



图 1－1　应县木塔

学术界有一个新观念：大同（北魏京都“平城”）高度发达的北魏文化孕育了盛唐文化。[1] 不管这个观点是否能够获得普遍认同，云冈石窟确实体现了唐代之前雕塑艺术的最高成就并为雍容华贵的一代唐风塑造了基调。晋北地表保存的文化遗产和隐藏于民间的文化遗产，日益吸引着学界的关注。

历史上的雁北，是一片“角声一动胡天晓”、农耕文化与游牧文化的交融地带。汉族之外，匈奴、羌胡、鲜卑、突厥、柔然、契丹、女真、蒙古等几乎所有的北方民族，都曾在这里生息繁衍，把当时水草肥美的雁北，当作文化交融的主场地，以至从北魏到辽代，都在此地安营扎寨，建国立都。在中国大一统制度中有幸成为国都之地，一定因为当年的富庶吸

① 云冈石窟肇于文成帝和平初年（460－465），终于孝明帝正光年间（520－524），历时64年。

引着不甘寂寞的帝王们，也一定因为不甘寂寞而沉积下深厚的文化传统。无须说，大同在文化上逐渐形成了一根硬肋，一个硬邦邦的支撑——云冈石窟的佛教文化。

一曲水脉回旋于两山之间，面阳的“武周山”南麓山壁上大大小小的上千个石窟，把大同曾经拥有的繁胜喧闹，遗给后人的想象。远近争睹的云冈石窟，成为人们认识大同的名片。一尊尊高高在上的大佛，垂目微笑地看着面前跑来跑去、聚钱敛物的历代帝王和焚香法筵、散钱如雨的善男信女。只有他们知道，这片土地上到底流淌过多少财富。

当地老百姓对于大同往事的认识与当地电视台介绍本地文化的播音员并无二致，但在学术圈中的认识可就大不一样了。陈克秀提醒音乐学界注意到一个事实，早于北宋建国半个世纪且与宋朝王朝对峙百年的辽代，在“唐宋元明清”的夹缝中，占据着北方文化的重要位置。北宋的年号始于960年（宋太祖赵匡胤建隆元年），辽太祖的年号则始于907年。自936年后晋高祖石敬瑭割“山前、代北”等“燕云十六州”予契丹辽，雁北便属辽统治。辽代国都，一个建在大同（东京），一个建在北京（南京，又称燕京），一个建在辽阳（西京）。建国立都，荣业所基，意味着一个地区的战略地位和文化地位。辽代北方三大都城，成犄角之势，显示了这一地区崛起的势头。史料记载辽代宫廷接受后晋的过程，唐代宫廷中的乐舞文化通过后晋，再传入辽京。在大同地区保留最多的辽代建筑上，可以看到唐式建筑的强烈影响。上下华严寺的巨大规模，折射着五台山唐代寺院的遗风。帝都文化向周边辐射，与物质文化遗产相对应的非物质文化遗产，在这一地区的民间储存，也具有同样深度。

> 大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬、乐架，委所司先赴中京。（脱脱，1974：883）
>
> 唐十二和乐，辽初用之。（同上：884）
>
> 辽雅乐歌辞，文阙不备；八音器数，大抵因唐之旧。（同上：884）

晋高祖使冯道、刘煦册应天太后、太宗皇帝，其声器、工官与法驾，同归于辽。（同上：885）

唐末、五代板荡之余，在者希矣。辽国大乐，晋代所传。（同上：886）

晋天福三年，遣刘煦以伶官来归，辽有散乐，盖有此矣。（同上：891）

这些描写贪婪的大同人从当时世界上最富足的大唐宫廷掠夺文化的壮阔场面的记录中，不难想象在硬邦邦的兵器押解下哭哭啼啼的女伶们把最发达的音乐舞蹈带到云冈石窟前的情景。宫女们顺应了历史潮流，扮演了把即将泯灭的前朝歌舞寄存于此的托孤者的角色。就是这些弱不禁风的女伶，把一份文化的记忆藏在这个后来逐渐与世隔绝的地区。幽怨的旋律，不断诉说着那支来自长安的古老族群（宫廷音声人、达官贵戚、乐工仆人）的往事。从宫廷到民间的一次次盛宴聚会、歌舞升平，不断加强这个群体的历史记忆，同时又构成了新的历史记忆，使他们延续了对一种文化风格的认同。

对中原文化觊觎已久的辽太宗和继承者真是太聪明了，没有仅仅把盛唐宫廷的瓷器、丝绸搬回家，还把享受瓷器、丝绸时的背景音乐一起带了回来：乐器、乐谱连同演奏乐器、认识乐谱的音乐家、舞蹈家。这不但换回了辽太宗和文化继承者们的欢颜，也把整个地区的文化品位提升到与积累了数个世纪的大唐王朝相同的水平。这些民族文化交流的使者所做的，真是一件对不同民族、不同地区有益的善事。正如大唐宫廷绝对想不到自己的结局一样，他们也绝对想不到自己供养教育了几十年的表演艺术家们，会重聚于孕育过唐代文化的雕塑之都。这个被享受着辉煌文化的唐代宫廷遗忘的地方，却意外地获得了享受同等待遇的机会。历史对大同这片土地真是不薄，赐予其如此丰厚的文化。

一个民族谋求发展之时，恰好遇到一个文化制度成熟但政治制度腐朽的帝国的衰落，于是，意欲崛起的民族便趁人之危，毫无客气地把衰落者

的财富搬进了自己家门。一步到位！创造性地缩减了成长之期，轻松性地缓解了成长之痛。这个民族领导者的“野蛮”决策，却令统治区域的后代们欣喜若狂。在文化建设的过渡期中，继承别人现成遗产的民族在不同制度环境的历练中逐渐培养了大国的文化气度，并慢慢地回馈周边地区。汉族文化具有同化的伟力，粗暴的入侵者总是短暂地占有江山和财物，却永久地失去自己原有的文化身份。这个观点不断地被人提起。这就是对于后来的文化研究者来说多少有点意外的事：当唐代文化随着滋养其生存条件的宫廷的灭亡而消亡时，在掠夺者的故土上却发现了被掠夺的文化中心业已消亡而我们却希望寻觅的历史回响，因为掠夺者已经全面接受了被掠夺者的文化并把这种文化作为自己的文化了。

雁北坐落着两座宗教名山——五台山和恒山。位于浑源县的恒山，是北魏天师道始祖寇谦之创教之地。“正一派”道士分布广泛，民间乐师，结社搭班，身着道袍，执行仪式，成为该地不同于其他地区民间乐班最显著的特点之一。他们布道做场，钟鱼梵呗，丰富了庙堂宗祠、琳宫梵宇中的仪式活动。无须说，佛教名山五台山更是“象刹流传”的都会之地，与唐代宫廷的联系，使大大小小分布的寺院一开始就享受着宫廷的特殊眷顾与供养。

> 每年敕使送五百领袈裟，表赐山僧。每年敕使别敕送香花宝盖、珍珠幡盖、佩玉宝珠、七宝宝冠、金镂香炉、大小明镜、花毯白氎、珍假花果等，积渐已多。堂里铺列不尽之余者，在库贮积见在。自余诸道、州、府官私施主每年送者，不可胜数。（园仁，1986：118）
>
> 六月六日，敕使来，寺中众僧尽出迎候。常例每年敕送衣钵香花等，使送到山表施十二大寺：细帔五百领、绵五百屯、袈裟布一千端青色染之、香一千两、茶一千斤、手巾一千条，兼敕供巡十二大寺设斋。（同上：125）

上面所列，只是宫廷例年赏赐五台山寺院的部分物品，对待寺院，不

止于物质。僧侣阶级依附朝廷，绝非寻求朝廷的一时赏赐，而是求得长久的、法律形式的经济特权。推行教义，牟取特权，是僧侣阶级的两只手。晋释道安说“不依国主，则法事难举”，道破天机。统治者利用宗教精神让普通百姓接受现实制度，当然舍得给予僧侣阶层以政治特权和经济优惠。免交赋税，不征徭役，经济供养，人身庇护，就是寺院吸引信众以及落难艺术家的诱饵。

“在一定程度上，寺院常常成为民间音乐的集中者、保存者、传授者和提高者。”（杨荫浏，1981：159）千百年来，晋北人最大限度地利用地理上“边缘保存”的规则。晋北的盆地、大山和距离，在交通不便的时代足够高峻、足够遥远了，因此在其后的数百年中，这里的村村镇镇就像音响收录设备一样，保存了一份大唐遗音。晋北与后朝后代的京城，都保持着相当距离，足以把晋北变为一个冷藏文化记忆的“大冰箱”。逐鹿中原的统治者，无暇顾及这片越来越贫瘠的土地，把它忘得一干二净。中原朝廷的统治者也不怎么想到这里，而晋北人，便有滋有味地慢慢享受着自己的文化。

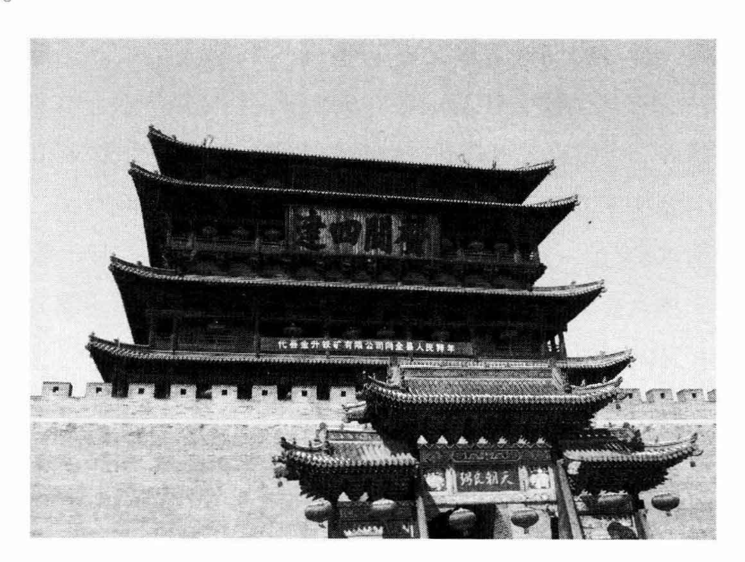


图1-2　代县靖边楼

（二）经济现状

音乐学的研究著述似乎没有必要罗列一个地区“国民生产总值”之类的经济数字，但当人们发现雁北的民间戏班、鼓吹乐班可以完全脱离祖祖辈辈借以谋生的土地，仅仅依靠手艺能够养家糊口时，就不能不对该地出现的能够供养民间社班的群体收入予以适当关注。正是这些与音乐学研究似乎八竿子挨不着边、但与生存背景紧密相关的硬邦邦的数字，支撑着研究对象的生息繁衍。如果音乐学家能够把经济数字与鼓吹乐班的存灭实现“超联接”，寻找两者之间的隐秘连线，关注经济数字就不是件多余的事了。

为了以小见大，不妨选择一个县的一组数字观察晋北的经济状况。大同市怀仁县2000年的国税收入首次突破亿元大关，2001年完成1.1亿元，2002年完成1.3亿元，2003年完成1.5亿元。2004年，怀仁县生产总值达34亿元，财政收入完成3亿元，社会消费品零售完成12亿元，城镇居民可支配收入达7138元，农民人均纯收入达到3400元。根据“怀仁县发展和改革局”撰写的《执行情况暨2006年国民经济和社会发展计划（草案讨论稿）》，有几个数字引人关注：2005年，县域经济综合实力、跨越能力、可用财力、居民收入上升到一个新的水平。生产总值完成40.35亿元，财政收入完成6.3亿元，城镇居民人均可支配收入达到8020元，农民人均纯收入达到4044元，人均净增688元。这一年，当地的工业总产值完成37.1亿元，农村经济总收入完成44.7亿元，粮食总产量达到2.19亿斤。

关心农民问题的研究者，总是看到令人心酸的贫困，我们也确实曾经因为贫困而过多地担心当地吹鼓手的生活质量。罗列每年都有相当增长幅度的经济指标时，确实感到近年来生活的巨大变化。变化并不仅仅是数字告诉我们的，还有以前没有什么正规商店的街道两旁鳞鳞相切的商铺以及县城中心与大城市毫无二致的巨型超市。曾经因为贫困难以启动城建规划的区县，政府甚至解决不了居民的基本生活问题，现在的情况有了巨大改观，至少让外地人首先看到的中心街道两旁的楼房，已经越来越与大城市

趋同，重要的是，居住者已经成为一个迅速崛起的越来越自信的中产阶级。乡镇一级的中年干部，年富力强，富于想象，他们强行贯彻改革理念和方案的态度，给人留下深刻印象。采访中，常听村民说到挣了钱的本村人请一台戏慰问乡亲的善举，就是这些开始支配财富的人，支撑着地方文化的继承和发展，让在贫困环境中难以延续的山西梆子的声腔再次恢复力度。农民阶层在文化事物中的嗓门大了起来，腰包鼓了起来，说话管用了起来，支持文化的力度更是让艺人离不开了，雇请乐班与戏班的价格一路攀升，火得让民间艺人自己都莫名其妙。

干涸的土地几乎是人们对西北地区挥之不去的印象之一，但在许多地方，已经看到驱除偏见的新景象。怀仁县金沙滩一带，汽车跑了一个小时，还未离开近几年种植的连成一片的树林，它们已与该地原有的原始森林成功对接。颇具规模、绿树成荫的覆盖中，我们感到了政府行为的强大力量。中央政府已经把能源消耗和环境污染作为从宏观层面衡量经济增长的准绳，标志着中国人意识到将环境因素纳入国民经济核算体系，放弃以环境为代价的对增长的执迷追求。数百年前还是“茂竹连千亩”，大象、老虎出没的五台山，曾以出产笙等材料著称的地区，不该仅剩下历史的遥想吧！只要政府严格遵循一种导向，就能有效治理自然，就会有效地防止几年前还无计可施的沙漠化。

（三）走不出的土堡与走出土堡

无须说，晋北乡村最突出的建筑就是一座座巨大的土堡。有时候，你绝然想不到，在一个普通的村庄中竟然耸立着一大片规模宏伟、意味着一群人向严酷的自然毫无畏惧挑战的风火台式的土堡。虽然土堡在人类建筑史上没什么可以夸耀之处，但采用最原始的建筑工具、最原始的建筑材料、用一筐筐黄土坯起来的高大建筑，仍然令人生出敬畏。城市中看不到的湛蓝晴空与黄色土墙的对比，映衬着矗立在荒野中的土堡。它们已与当地人的现实生活没有了太大关系了，但作为一种表现生命倔强的文化记忆，依然向过路者展示其曾经拥有过的骄傲和威风。

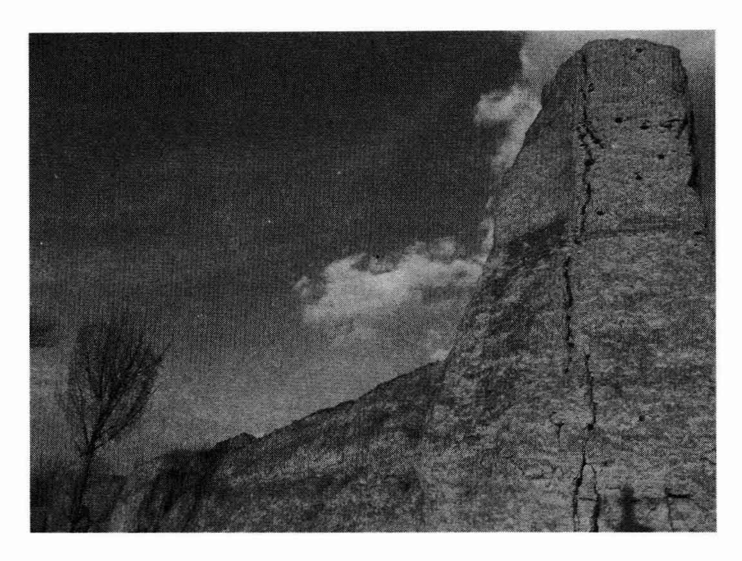


图1－3　高大的土堡

我们数次走进废堡。怀仁县金沙滩镇刘宴庄的“崔府君老爷庙”旁，高大的围墙有四五米高。壮观凸起的角楼，略呈环绕状，延绵而去的两道土墙，见证着当年开垦者的孤独。这是一个生活空间，也是一个文化空间。戏台、庙宇，环绕边缘，使人感到入则居、出则游的对比与联系。漫步于一个又一个从土堡中溢出、分布于墙外的农家小院，由一个中心向四面八方扩展的建筑群落，呈现出开垦者家族的繁衍和日益具有的自信与谨慎的开拓精神。可以想象土堡小院曾经有过的拥挤，今日居民，放弃土堡，走出土围，一圈一圈向外扩张着生活空间。土堡之外，多是一片辽阔耕田，那是维持生计的基础。干涸土地上几乎没有河流，靠天吃饭，依然是居民无可奈何的选择。因河流浸润而人口繁衍的绿色地带，不属于土堡群落。走进一座座遗址尚存的土堡，如同走进了普通老百姓的历史，这是他们生活空间中唯一能够表达生活史的物证。一座废堡，一段围墙，一片角楼，隐藏着多少年前一段伴随着唢呐呜咽的凄婉故事。围起的土堡，也把一种文化夹裹进来。

谁在这里升起了第一缕炊烟？

谁在这里吹响了第一声唢呐？

谁在这唢呐声中嫁进了土堡？

谁又从这唢呐声中呱呱坠地？

第一声唢呐吹醒了文化意识，居民们开始了自成一体的文化生活。第一个唢呐班子走进土堡开始敲锣打鼓时，乡村礼俗就有声有响地开幕了。

具有防御性的空间，已经退出大大改善了治安环境的现代生活，人们不必把防范土匪作为建筑中必须考虑的因素。当年的居住者何以花费如此巨大的精力，建筑起今天看来似乎过分高大的围墙，我们只能从中东地区完全不受现代文明和秩序管理的绑架、人质、撕票、土匪的行为中约略体会。如同当代中东居民的恐惧一样，对周边地区的不安恐惧也曾经包围着当年土堡中的居民。晋北曾是农业文明与游牧文化兵来将往、似乎专为战争而设的舞台之一，虽然攻掠也意味着交融。但处于那样环境中的老百姓，当以“结坞自保”为第一要义。生活于此的人，不得不筑堡备战，扼守通路。放牧归耕，必须尽敛牲畜器物，入堡固守，使土匪野无所掠。即使群寇有万般本事，面对高大的防卫体系，也要眉头紧蹙。土堡提供了思考这一古老生活空间的图景，不同民族交战的历史环境，带给百姓的恐惧显而易见。

几株大树，挺拔环绕，往往是一座土堡的标志。土堡内侧，传统的土垒房依墙顺势而建，把高大的山墙作为靠背。现在，土垒房已无保存完整的了，无人居住，残存遗迹中（有些人家依然利用老土房做仓库和牲口圈），还能看到原有的形态。它们低矮狭小，采光甚微，仅仅是一个具有很少功能的生活空间。

不知道什么时候，村庄出现了砖瓦房，居住环境开始日益改善了。但村民似乎不愿意拆掉高大的堡围，祖祖辈辈生活过、现在仅有装饰意义的土堡，依然是家园归宿的象征。我们了解到，采用砖瓦建筑房屋是1980年之后的事。也就是近30年前，砖结构的住房开始普及。晋北地处塞外，劲风高寒，抵御寒冷是居民渴望解决的首要问题。2007年春节，我们在位于塞北的应县采访，时遇大雪，银装素裹。本以为大雪封山，困守塞外，带着侥幸心理向关内行驶。逐阳而奔，驱车过山，到达代县、繁峙县时，冰

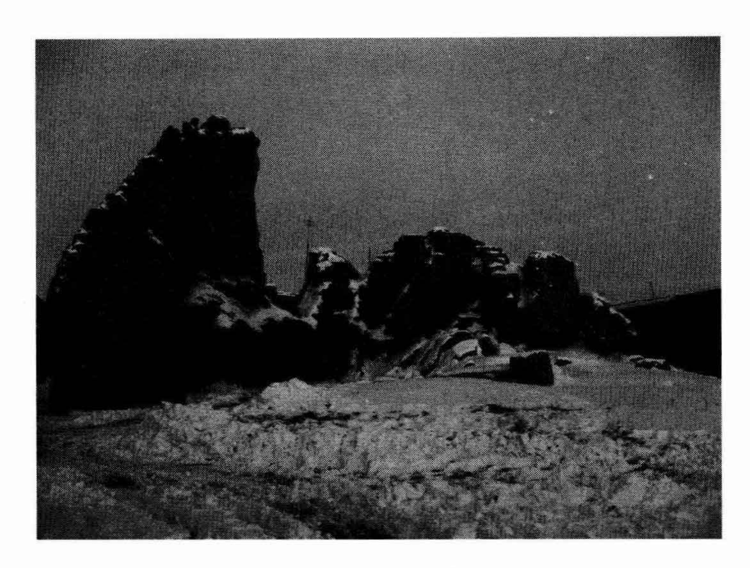


图1－4 雪中土堡

消雪溶，路面积雪早已化尽。山北山南，关内关外的对比，让人感受到塞北与关内天气的巨大差异。这是只有开着汽车在同一时段从关外开到关内的过程中才能感受到的差别。这使人深深感受到两个地区文化的差异受气候影响的因素有多大，也深深体会到，改善居住条件是塞外人解决生计的首选。

建筑材料的改变使人的意识发生了深刻变化。铁钉、水泥、钢筋混凝土的建筑材料，使土堡成为陈旧的代名词。大规模地村庄改造，毁灭的不仅是破旧的建筑，肮脏的街道，还有建立在古老建筑群中有序的文化空间。土堡隐藏的文化资源随其崩溃被推平了，个体经济体制的社会化，也使个体文化体制转向社会公共文化体制，集体性大型文化设施的建设，逐渐取代了狭小空间中的娱乐设施。可以看到，每一个土堡旁边总有一个属于村落的戏台，这就是有趣的问题：古老的传统文化如何在新的生存空间中继续占有一席之地。

从高山峻岭翻山而来的一条条电线，不单使生活发生了彻底改变，也把使用乐器的乐班中祖祖辈辈没听过的电子乐器的音色引入了生活空间，扩音话筒把原来狭小的舞台面积和观众场地放大了数倍，通了电才能发声

的乐器和通了电才能听得见唱腔的巨大公共文化场所，使没有电源就没有声源的“晾场”频频发生。电把传统世界改变了，也把传统艺术世界改变了。无须说，电视媒体更在近20年间把民间艺人脑子中的音乐换了一茬又一茬。年轻鼓匠记忆的旋律不再是传统套曲，他们把传媒中的音乐与城市概念、首都概念、国家概念、世界概念联在一起。

铺路架桥更是一个改写旧貌的重要因素，当“村村通”的规划不仅停留在政府办公桌后的地图上而变为一条条四通八达的真实道路时，一条条无形的文化之网，也随着公路铺进了村庄。怀仁县在2004年投资1040万元，完成涉及八个乡镇22个村55公里道路的建设工程，使全县通车里程达到660公里。我们在得意于走进远山近庄的方便快捷之余，也感叹道路的畅通把传统文化赖以自我保护的地界踏平了。汽车在一望无边的公路上行驶，时时让人感受到国家力量的强大，它把所有村落联结起来，形成一览无余的交织网络。这是一张看得见的公路大网，还有一张看不见的文化大网，以同样强有力的方式联结着人群。四通八达的运输，不但运来了外地商品，也运来了外来文化。没有公路之前，一个鼓乐班的活动范围有多大？如今骑着摩托车一辆一辆排起队、飞来飞去的年轻鼓匠，早已改写了生存空间的概念。

第三节 乐队革命——难以命名的组合

小农经济是小型唢呐乐班遍布乡镇、空前绝后的发展时代，甚至可以说，小型唢呐乐班就是行将结束的农业时代的标志性样板。我们无法想象农家小院前排列一个大乐队的景象有多么不伦不类，而几个坐在门头吹吹打打的鼓匠，则与这幅景象最相吻合。这是农耕器物和村落文化的绝配！大概迄今为止所有描写农村婚丧嫁娶景象的文本所要做的就是最大限度地把描述背景与唢呐乐班的身影相吻合。这种想象能否给文化史增加一个论据：雇用因而供养小乐班的前提，就是乡民的承受力。他们没有能力雇用一个数十人的大乐队，灵活多样的五人鼓乐班，就是经济承受力的底线，

就是以此消费标准紧密应合的规模。无须说，小乐班在特定环境下产生的效果，决不比大乐团来得逊色。作为与一种生活格调相配合的乡音的象征，鼓乐班无疑独具魅力。一个唢呐手在民俗活动中扮演的文化角色，远远超出了一般意义上音乐艺术的范围。



图1－5　一个鼓乐班

晋北乡村乐班的编制分为两种，一种是以大唢呐为主奏的“鼓乐班”，当地人也称为“俗门”。一种是以管子为主奏的“笙管乐”，当地人也称为“僧门、道门”。“鼓乐班”中的人，称为“鼓匠”；“笙管乐”中的人，称为“阴阳”。

笙管乐的一般编制为：管一（小管子、大管子、对子管、龙头号，兼任）、笙二、笛一、云锣一、扁鼓一、小钹（小镲）一、铛子一、木鱼（或拍板）一。还有许多法事中应用的乐器，如法螺、札子、钟、磬、玲等。

鼓乐班的编制有：两支大唢呐、扁鼓、铜鼓（乳锣）、小钹、大锣等打击乐器。两支大唢呐分称“上手”、“下手”。“上手”也称为“吹尖”，“下手”也称为“拉塌”。这些都是鼓匠形象化的称呼。两支大唢呐常呈八度，偶然出现一点支声现象，但在音乐思维方式上，绝对谈不上复调。上

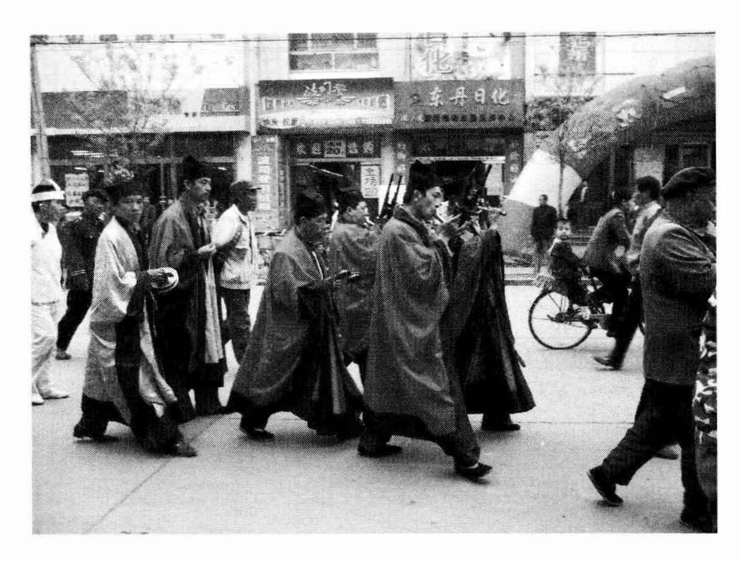


图 1－6　浑源县阴阳乐班

手下手，吹来吹去，还是相同的曲调，是以旋律为主的单声性搭配方式。



图 1－7　应县“小班”

需要探讨的是，两支大唢呐相互搭配、不弃不离的普遍性，从陕北到晋北，从东北到苏北，从湖南到湖北，山东称为“双大笛”，河南叫做“双唢呐”，四川重庆称为“公母吹”，江西赣南称为“公婆吹”，甘肃称为“大乐双吹”，西安叫做“大吹”（名称资料出自《中国民族民间器乐

曲集成》各省卷)。为什么会出现两支大唢呐配合的现象?比较一下大、小唢呐的演奏状况，就容易清楚其中的道理了。一支小唢呐独奏，尽可以发挥灵活多变的特点，杆短体小，不用花费太大气力，独自撑得起门户，一个人吹上大半天也能顶得住。从耗费体力的角度观察，演奏大唢呐可就费力费气多了。杆长体大，一口气撑不了多长时间，两支大唢呐搭配才有喘息余地。两相比较，约略可以体会到小唢呐何以独门独户、大唢呐何以成双配对的谜底。或许还可以从大唢呐单独吹奏时的费气费力来判断这件乐器为什么必须采用成双配对的原因。因为耗费气力，一人单挑大梁，无法撑起局面，这是一件必须相互配合、有张有弛、有缓冲余地、有喘口气工夫的乐器。两支大唢呐相互撑顶，不但让人感到非如此不可的必然性和合理性，也让人理解到大唢呐之所以没有产生出独奏形式的生理限制。这也就是常看到的现象：小唢呐音乐，一人独闯天下，独奏者不断涌现，独奏曲层出不穷，而凡是出现大唢呐音乐的地方，总是成双成对，结为连理，很少有独奏作品产生。一对患难夫妻，总是相濡以沫，休戚与共。

(一) 新一轮文化交融

为什么我们不能大胆地谈论文化的变迁和文化的交融，文化变迁无时无刻地产生着，历史潮流向着多元文化交融的方向迅猛发展，走在前面的反而是城里人认为观念上落后的农村鼓匠，他们的文化交融意识反而把时髦的城市人远远地抛在了后面。晋北依然是农业文明的天下，没有多少工人从这里走出去，大多数人从事的职业似乎尚未与工业文明有太大的联系，然而，西方的乐器和新型的音响器材已经标志着新的文化闯进了农业文明的瓴缶之响中。千万不要小看这个表面上似乎没有太多工业文明痕迹的穷乡僻壤，音乐变化恰恰发生在城市人不关注、位置上不起眼的地方。那里正在酝酿着一场乐队的革命!

混合中西的情况不但发生在音乐领域，民间美术领域产生了同样的现象。年画曾经是一种充满活力的民间艺术品种，当年画具有了一套程式化的模式之后，活力似乎也就随着模式的建立而渐渐消失了。民间艺术一旦

进入像城市学院派艺术一样的程式中，一旦形成一套不可逾越的规矩，就开始停滞不前，原地踏步，进而逐渐被民间自己淘汰。如同深圳郊县出现的当代农民画又开始表现出一种旺盛的创造力一样，它逐渐替代了抱了几百年大鲤鱼的胖娃娃的年画形象，诞生出既结合着传统又融合着现代的全新的民间美术。音乐领域的情况与此相仿佛，民间鼓吹乐也从流传了几百年的模式中逐渐蜕变，产生了一种既结合着传统又融合着现代、既结合着中国又融合着西方的新的组合编制，而且以其旺盛的活力不断迫使传统乐队逐渐缩小地盘。

完成一项历史使命，必将由一个特定的群体承担，推动历史上巨大社会变革车轮的往往来自一群被城里人认定为没有创造新生活能力的乡村百姓。鼓匠、吹鼓手是一群从未被纳入各类正规教育体系中的群落，因而他们也就没有接受那套高低有序、等级森严的秩序观念，因其如此，才有可能突破了具有等级制度观念的人无法超越的界线。受过教育者做起事来左顾右盼，瞻前顾后；没受教育者做起事来自然而然，勇往直前。推翻一项成规，破除一项规矩，恰恰就是这伙没有等级观念的人。没有给其提供教育的城市文化恰恰留下了颠覆自己文化模式的一片空间。

历史上建构了乐队编制的官方机构，乐府、太常、梨园、乐署，把持着管理权的政府对这类机构提出了太多的政治要求，赋予了太多的社会功能，严格控制必然导致越来越繁琐的形式：钟磬乐悬，随月用律，按部就班，操缦有度，一举手，一投足，皆有规矩，皆有程序。不久，那种在实践中自由组合渐至完备的丝竹相合、鼓乐喧阗以及在丝竹相合中本该具有的艺术精神，就都成了仪式的附庸。曲调缓慢，节奏冗长，风格沉闷，表演呆板，最重要的是完全不按音响配搭的声学规律办事，只求符合文献记载的庞大阵容，根本产生不了悦耳的音响，乃至成了连设计者本人和装模作样强撑着皇家礼仪的皇帝老子也没兴趣听下去的雅乐。这是历代官乐的通病，谁也摆脱不了的体制制约。只有不受官府束缚的民间才有另辟蹊径的智慧。

遥想千百年来把外来乐器唢呐、二胡、琵琶、筚篥、箜篌普及到千家

万户促使了“洛阳家家学胡乐”盛况的人，大概也是个没有成见的社会群体。人们常常寻找究竟是谁推动了文化的交融？既然宫廷乐师不敢越雷池一步，民间吹鼓手就当仁不让地担负起这项使命，开始了一场又一场动摇传统乐器组合的革命。他们的生命力使得像唢呐、二胡、琵琶、筚篥、箜篌、轧鼓等外来乐器迅速普及，使得这些外来声响深入人心，以至到了中国老百姓再也不把其看作外国乐器的地步，以至到了中国老百姓完全把其当成自己“家具”的地步，以至到了中国的文人墨客也为其吟诗作赋而且连篇累牍、妙语连珠的地步。“大珠小珠落玉盘”之与琵琶，“小弦紧快大弦缓”之与箜篌，“流传汉地曲转奇”之与筚篥……而其中的几件乐器已经融进了冠婚丧祭、酬神演剧的民俗仪式，再也拔不出来。唢呐就是如此，它简直成了覆盖全国所有地区最普及的不多几样乐器之一，成了全国老百姓人见人爱的不多几样乐器之一。那红红火火的品性，太适合草根阶层喜俗好闹的性格了。在空旷的乡野，唢呐乐班的声音像照射到塞北土堡上的阳光，让那里温暖如春。最重要的是，官乐的沉闷呆板，让它吞吐得一干二净。



图 1－8　六支大唢呐齐奏

唢呐也一定遭受过激烈抨击，但在官僚文人的反对下，它毫无畏惧地

迅速走向民间。或许根本就没有反对，如同现在的情况一样，当文人反应过来不得不记录时，它的普及已经无可逆转了。文人开始歌颂了：

> 喇叭，锁那，曲儿小腔儿大。官船来往乱如麻，全靠您抬声价。军听了军愁，民听了民怕，那里去辨什么真共假？眼见的吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水尽鹅飞罢！（明·王磐《朝天子·咏喇叭》）

看见了吧，官老爷已经靠它抬身价了。

鼓匠心无成见、通情达理地接受各种文化观念，不管是不是中国的传统。他们宽宏大度地采用一切富有效果的乐器，不管是不是生于本乡本土。他们下意识地感受到艺术世界的相通性，自己手中的乐器与全世界的乐器没什么隔阂，自己观念中的音乐与全世界的音乐没有什么隔阂，不管老一代鼓匠多么强调传统的重要性，年轻一代依照的是经济规律。鼓匠阶层是音乐行当中最按经济规律办事的人，因此同处一个鼓乐班把自己的前途与年轻鼓匠的命运拴在一起的老班主，也无可奈何，听之任之。

鼓匠希望建立一种可以招摇过市的新式乐队，决不考虑它的文化属性，决不把一件乐器的国籍和文化属性放在第一位，第一位的永远是经济利益。一件乐器或一种乐队是否能够最大限度地受到恩主的欢迎才是评价乐器、应用乐器并组建乐队的标准。一旦从恩主的目光中捕捉到欢颜，在恩主的颌首中发现半点满意的迹象，便立即做出反应，给予相应投资。一种新的乐队模式、一种新的乐队组合，便大大方方走上历史舞台了。

他们没有遇到抵抗，没有遇到歧视，没有遇到城市文化变迁中肯定遭遇的观念交锋和唇枪舌剑，因为城里人还忙着建立学院体制，无暇顾及乡村发生的革命。在反应迅速、行动敏捷、立即成龙配套更换了大量乐器和音响的乐班眼里，暂时没有配备西洋乐器和音响器材的乐班，主要原因是班主无能，没有财力，所以无法大规模地投入，形成落后一步也落后于形势的局面。他们属于将被淘汰的弱者，成为跟不上时代、跟不上潮流、跟

不上发展、跟不上形势、被耻笑的对象。他们不如此行事并非观念上不想如此，而是经济上无能为力，因而，他们不是观念更新的对手，而是商业竞争的失败者。

鼓匠班是个常年在户外面对无遮无拦的广场演奏的乐队，选择乐器的标准，当然要看是否音响洪阔、适于户外。对于穿得越来越时髦的年轻鼓匠来说，乐器造型的优美已经成为必须与持有者外表相匹配因而必须加以考虑的因素，新型乐器需给人带来视觉冲击。外表华丽可以赢得大部分观众特别是追求时尚的年轻人的青睐。线条优美，造型繁复，意味着技术含量的复杂，与线条简单到只有一根长杆的唢呐相比，萨克斯的曲线以及那些布满扩音管让人搞不清功能的按键，增加了神秘色彩。当城市人纷纷效仿外国文化且趋之若鹜、唯恐落伍时，有什么理由指责农村鼓匠处于同样考虑所决定的行为方式？

效仿国外的文化样式就是先进，就是符合时代发展，震耳欲聋的流行音乐、电子乐器的强大音响覆盖了传统的空间。没有人能够阻止其带来的冲击，老一代鼓匠无力地一点点放弃着地盘，一点点放弃着传统，他们知道，迟早会交出全部城池。

变迁，此“天地之常经，古今之通义”。20世纪流行文化大面积的普及是社会生活发生的重大事件。农村文化没有发明新式样的能力，却有嫁接各种文化的强健体魄。得空就把眼睛盯着电视的年轻鼓匠，渴望跟得上城市文化，于是在力所能及的范围内部分采用城市已经形成的文化样式。他们当然必须采用本土式样，部分搬用和修改城市模式，进行一系列的本土实践。与本土文化模式结合时，鼓匠决不会超越熟悉的既有模式，他们立足于一种仅仅属于本土人表达方式的艺术形式，并迅速找到外来文化中类似的参照系。大唢呐乐队中节外生枝地加入地方戏乐队的乐器，是提前踏出的探寻一步，“上、下手”的两支大唢呐与晋剧（北路梆子）中特有的板胡（当地人称“大胡”、“呼胡”）联手出演，看起来就有点拉郎配的感觉了，音量极不平衡，但当地老百姓既要听传统大唢呐又要听地方戏。突破也许就来自这样的启示：既然可以加进晋剧的弦乐器，为什么不可以

加进流行音乐的电子乐器?

他们逐渐建立起一个完全属于自己创造的乐队模式，也建立起一个完全属于自己的形象。这个模式在乐器编制、乐曲编排、表演方式上，得到越来越多民间艺人的认同，不知是从北到南还是从南到北，不知是从东到西还是从西到东，总之，它迅速覆盖了全中国，逐渐形成了农村普遍存在的新式乐队，一个沿用老名称却在旧瓶中装进了新酒的乐队。虽然名也不正、言也不顺，却有模有样，逐渐形成了一个必须被城市音乐学家正视的乐队模式。

唢呐乐队中加入了西方乐器，总让人感到像一根扎进传统音乐中的刺，不太习惯的混合音响总让人们生出超出了传统的、定了型的乐队音响模式之外的陌生与别扭，不那么舒服。那一根不知道是扎在心窝子里、耳朵眼儿里，还是扎在神经里、灵魂里的刺，总让人生出如芒在背、如坐针毡的感觉。其实，今天做出的反应说明了感觉的迟钝，说明了我们被一种文化模式限定了听觉维度从而导致的缺乏敏感的迟钝。总是担心民间的大唢呐音乐会缺钙，没有补充，渐渐消散，但当大唢呐音乐以这样的方式补钙时，我们又受不了这剂洋补药。我们无可奈何地失去了传统意义上的大唢呐音乐，就像无可奈何地失去传统的城市和在那种格局中栖息的精神家园一样。人们不得不面对许多被称为“罗马花园”、“欧陆经典”的城市，不得不面对扎进传统城市心脏中的刺。中国人的生活空间中早已经加进了大量的西方乐器，大唢呐不再是表达感情的唯一选择，如同麦当劳、肯德基、皮尔·卡丹等等外国名词填满了视觉空间一样，架子鼓、萨克斯、电吉他的外国音色也填满了听觉空间。对于吹鼓手为生存而采取的实用性方法，人们似乎已经相当熟悉了，然而令人难以置信又不得不面对的情况是，学术界还没有对此做出反应，做过认真的努力，探讨这一问题和由此而来的对于传统音乐文化带来的改变，负责县乡文化发展的官员对此也不感兴趣。鼓匠的观念是思考民间杂交文化现象时时常困惑的，但又是必须予以解释的。最初曾把这类现象作为叙述中的一个部分加以讨论过，但这个问题的重要程度和涉及的文化品质的关键性，使我们不得不对它进行必

要的单独讨论，因为这几乎就是鼓匠社会品性和艺术性质的出发点。

音乐史上许多伴随着佛教文化的传入而入乡随俗的西域乐器，像唢呐一样因为外来身份天生具备的开放品性，从来不拒绝与自己的身份相同的外来乐器的不断加入，随时与这类乐器合作交融。它们飞音扬声，傲视同行，把锁在庙堂守着“华夏正声”好名声的中原乐器远远地抛在后面，把自己健康的声音覆盖“华夏”大地。音乐的确是一种可以让人们忘记区别的领域。不能在强调民族性的同时忘记这种功能，它们毕竟不是语言，令人隔阂。中国人何以在20世纪接受了西洋乐器，当年的城里人大概与今天的农村鼓匠一样感到，因为这些乐器连带的文化符号是一种富有新生力的文化模式，只有这种文化模式可以成为推出新境界的动力。

如果把历史上宫廷雅乐一直保持着传统乐器的僵化状况与民间大量吸纳外来乐器的情况相互比较并看到前者摇摇欲坠被后者打得七零八落的状况，自然需要探讨，为什么民间乐队具有如此的适应机制和更新换代的生命力？什么是曾经由宫廷的巨大财力豢养的雅乐乐队被没有经济力量、意识形态上更是处于弱势地位的民间乐班打败的谜底？

（二）电子时代

佛教的传入使中国文化的包容度无限扩展，老百姓可以不懂佛教教义，但晋北的普通百姓在自己家门口的小庙中就可以见到与中国人的面孔略有差异的西域神仙。举目可见的外来神仙的造像就是潜移默化，就是无言教义，使普通百姓知道了文化的表现样式不是单一的。异域的造像画像遍布乡野，没有一个中国人会觉得家门口的画像中出现了外国和尚有什么奇怪，寺庙里中外杂处的佛像就像一种文化交融的模式，使老百姓的文化观念具有了不避中外的宽大胸怀和包容气量。尤其晋北，历史上就是北方民族的统治区域，今天所说的“外来文化”，在这里原本就是本土文化，遍布各个县乡的寺宇造像，大大小小，星罗棋布。大同的云冈石窟、上下华严寺、应县木塔、浑源悬空寺，可以想象，在还未圈地为“公园”、尚未收门票的年代，爬来爬去的孩子们怎能不受日日面对的造像的影响？

潜移默化的影响对一般百姓来说可能觉察不出，但落实到行为方式上，就会显现出影响的力量。走村串镇的鼓匠，面对的就是这样的文化空间，接受的就是这样的开放观念。他们的知识体系中没有学院派的分类，没有把一件乐器划分为传统或西方的分类界线。没有教科书的限制，没有学院派的观念，眼中也就只有一个无分类属性的发音载体，一件在音乐世界中普遍采用、发出洪亮音响的乐器，一件真正符合“乐器”这个概念和含义的器物，一件属于乐器家族成员中极有效果的乐器。这件乐器的外形就像庙里有点外国味的西域和尚一样，只要会念经，就能保佑平安发财。

鼓匠决不拒绝因为有个外国名字的乐器，即使因为外国名字拗口，也可以采用中国人习惯的方式而改称传统已有的名字，如“小号”、“长号”。他们因为老百姓喜欢而喜欢，因为老百姓喜欢外国名字而喜欢外国名字，因为有个外国名号而更受欢迎的萨克斯就是典型。因为外国名号意味着新奇，意味着符合时代潮流，鼓匠就毫不迟疑地采用。乐器音色具有的文化品性，乐器外形体现的中西差异，都不在是否应用的考虑中。

他们没有自信到试图建立一种全新乐队组合的程度，只是希望在传统编制的基础上加入更多有效果的乐器。多功能电子琴就是典型。电子琴符合年轻人开拓节目多样性的要求，名称也带有鲜明的时代感，使演奏者感到时尚。我们看到，弹奏电子琴的年轻人根本没有多少键盘基础，演奏水平不高，却几乎开发了所有功能，不同音色的调配、伴奏音型的变换、节奏的快慢调定。他们在演奏中不断改变音色，几乎是把乐器当作游戏机，让人眼花缭乱，目乱睛迷。电子琴的煽动性得到了年轻观众热烈地响应，在其伴奏声中昂首阔步“走进新时代”。

电子琴像个小型乐队，让怀疑它、畏惧它、保持距离的老一代吹鼓手惊叹不已。这个年轻的家伙与老一代人的生活背景恍若隔世！这简直是老鼓匠做梦也想不到的。没等终于熬到改革开放大好时机可以大干一番的热乎劲平静下来，新型乐器就彻底改变了传统社会对技术的依赖。唢呐在一夜之间就被音色绚丽、花样翻新的电子琴取而代之了，老鼓匠花了无数十年功夫练习的大型套曲，因为简朴而不再受人瞩目了，花了无数时间攻克



图1－9 恒山庙会鼓乐班中的电子琴



图1－10 作者参与体验

的技巧难关，面对电子乐器上无所不能的技巧而被忽略不计了。在唢呐上需要认认真真、兢兢业业花上大半辈子才能达到的水平，被简简单单、既省力又省心、储存了无以穷尽可能性的芯片，打了个七零八落。绚丽多彩的伴奏音型，根本不需动手。那简直不是在演奏，而是在嘲弄传统！嘲弄手工！嘲弄心灵！

年轻人对挡不住的诱惑趋之若鹜；老年人面对现实，任其所为。眼瞅着家传手艺愣是渐渐荒疏下来，需要几年才能背过的大曲，只被有限地使用着（只在仪式关键时刻）。电子乐器以前所未闻的音响向传统挑战，令拿着唢呐、提溜着鼓槌的阴阳鼓匠目瞪口呆。虽然因为经济上有丰厚回报，也就不去计较，但老鼓匠心里还是不愿意评价这类乐器及其连带的风格。谁也抗不过世风！葬礼上一吹就是几个小时的老一代吹鼓手，即使从节省体力的实际效果方面考虑也不得不默许电子乐器的加入，当然这是以传统地盘被不断蚕食为代价的，而且蚕食还毫不客气地进一步扩大。

应该看到，晋北的年轻鼓匠并未把电子琴作为主奏乐器，主要还是做铺垫背景。主奏乐器依然是唢呐，电子琴主要用来铺设和声与敲打节奏。这种结合到是让人感到中国人融会外来文化时的取舍方式。既保留唢呐一枝独秀的传统，又用更多的可以与时代结合的新音响补充原来的单调。唢呐之声依然以最原始的状态赢得乡民的亲近，以最简单的方式让乡民感受到熟悉的音响。

虽然音乐界出现了认同电声乐器与不认同电声乐器的两种倾向，而且多数音乐家往往延续着书斋式的方式认识变迁，得出了有点悲观的结论。但有一点无可怀疑，电声乐器让更广大的普通百姓参与到乐器文化的体验中来，以轻松便捷、易学易习、省时节力、不断扩大着音乐的疆域，打破了专业圈对音乐的垄断。电声乐器解放了人类的强体力劳动（实际就是解放了生产力），降低了学习成本，降低了学习时间，获得了越来越多普通人的青睐。我们可能觉得为了让一个疲惫不堪的社会群体继续生存下去非要改弹电子琴是一件可笑的事，但是，在城市音乐家对乡村鼓匠大加嘲笑之前，看看那些年轻人为了尽早富裕起来的热切渴望的眼神吧。我们心里常自言自语，如果电子琴能够改善生存条件帮助生活质量得到提高，那就让他们去弹吧。只有电子时代才能让这么多喜欢音乐的年轻人自己去触摸原先怀着敬畏、可望而不可及的乐器，让这么多在键盘面前感到笨手笨脚的年轻人不再自卑。电子乐器真是个既可以把音乐弄死、也可以让音乐活过来的家伙。

晋北庙会上，一浪接一浪的电子乐器的声响让人兴奋，让人头疼，让人在头疼中兴奋，让人在兴奋中头疼。电声乐器解放了劳累的鼓匠，是件好事儿。反正机械装置发明出来，不是用在这里就是用在那里。但是，民俗仪式上，机器却代替了传统的套曲和应有的景象，成了不想让它在那里响却偏在那里响的怪物。但是，电声乐器热火朝天的吼叫，又说明了民间活力依然旺盛。

（三）颠覆文化身份

或许有理由相信，再过个几十年，小号等乐器也会像几百年前的唢呐一样成为民族乐器，完全不分彼此，下一代人再也不会区分其文化身份，就像20世纪的中国人谁也不会把唢呐、二胡、琵琶当作外国乐器一样。但是，好歹“西洋乐器”还是有文化身份的主儿，找得到从哪里来、到哪里去，而电子乐器，就像从石头缝里蹦出来的孙猴子一样，找不到祖先。从文化身份上讲，没有国界的电声乐器，是一件让人无法界定的乐器。谁也不知道它到底属于哪个国家？哪个民族？哪种文化？它是一件世界乐器，发出一种无民族属性、无文化属性的中性音响，让所有人既熟悉又陌生。被模仿、被贮存的音色中，有二胡、琵琶，有小提琴、钢琴，但又不像二胡、琵琶，又不像小提琴、钢琴。似乎是听过的、具有民族性的，又似乎是没听过的、具有世界性的。中国人在忧郁的二胡音色中找到的民族认同感，西方人在忧伤小提琴音色中辨认的文化属性，都再也到不了入木三分的程度了（充其量有点隔靴搔痒的感觉）。在人类的审美经验中，一种乐器音色往往对应于一片特定的国度乡土和一种特定的文化情味，如同马头琴之于草原、二胡之于中国、小提琴之于欧洲、风笛之于苏格兰等等，哪怕联想是朦胧的、不那么准确的，但总有个大体指向、大体归属。可是，听到电声乐器的音色，我们的脑子里却是一片空白，不知道该把这个没有户籍的音色对接到哪片文化地图的空间方位上。它具有全世界所有乐器的音色，像头“四不像”，怪头怪脑，怪模怪样。音色光怪陆离的组合与再组合，节奏变幻莫测的组合与再组合，像配中药一样把不知道什么音色再

配上不知道什么音色组合成的种种千奇百怪、不知道怎样称呼的鸣响，让人们找不到与现实乐器甚至与现实事物对号入座的路标了！

这件乐器让研究者感到了一种新的文化威胁，就像试管婴儿和“克隆”动物一样，人们不知道电子乐器的国籍，不知道将给民族文化带来怎样的冲击和后果。或许从城市传媒的大面积覆盖中，已经难以总体性地评价电子音乐的影响力了，但面对面地接触农村鼓匠，马上可以感受到冲击力的强度和深度。电子乐器培养了一种没有文化认同感的年轻人，他们不再认同母语文化的表述方式，甚至母语文化的音色。话至于此，文化的交融让人感到的不仅是惶惑，而是有几分可怕了。音乐学家的目光穿过白白黑黑的键盘时，真的不知道这件无父无母、无祖无先、找不出遗传基因的乐器弹出的音阶到底终止在哪里？

电子琴是“无土栽培”、“转基因培育”的新生代乐器，没有国籍，没有文化身份，没有任何一方本土文化的历史背景和传承历史。可这家伙竟然占领了大部分市场，让有国籍、有身份、有爹有娘、有祖先有后代、有历史背景和传承脉络的乐器，找不到地方落户。

我们的确开始面临电子时代了。科学技术使文化性质发生了巨变，享受着计算机、因特网、手机传媒提供的便利时，也应该想到鼓匠从电子琴上享受的同样便利。人们不得不正视传统乐器的音响以及联带的传统风格在电声乐器面前丧失的权威，不得不面对把一个重情重意的古老民族割舍不掉的演奏习俗变为麻木不仁、无强无弱、无血无肉的音响的尴尬。电子技术让音乐的手工化转向机械化，人类在一件乐器上花费的时间和功夫曾经是判断一个职业演奏家的首要前提，是技术认同的行内规矩，但一个在一夜之间就可以掌握能工巧匠花费数十年工夫（乃至数千年积累）才能达到的技术的机器，颠覆了我们对此的全部信心。这种“得来全不费功夫”的“功夫”，到底让人是喜是忧？或亦喜亦忧，喜忧参半？这个让无数音乐家失业又让无数音乐爱好者爱不释手的家伙，把一切人工劳动、持之以恒、熟能生巧的功夫全都留给了历史。只有身体力行、吃苦耐劳才能产生的体验，被视为轻而易举，唾手可得。什么“勤学苦练”，什么“铁杵磨

针”，什么“夏练三伏、冬练三九”，什么“台上一分钟，台下十年功”，什么“不积跬步，无以至千里；不积小溪，无以至江海”，电子琴把这些古老的谚语、格言，变得滑稽可笑，嘲弄了所有靠时间积累、通过肉体和意志双重考验才能获得成就的古训。

（四）真声假声

音乐人与软件设计师的结盟，科技与乐器的携手，实现了模拟真人声版、真乐器版的突破，充分满足了两类人的奇思怪想。最重要的是，理性的软件师让感性的音乐人屈居亚军，自己操纵数码技术，使音乐走到了与其古老艺术的原始出发地“感情”的对立面。他们不屑渲染音乐的艺术成分，只突显出技术成分。音乐人大权旁落，主导声音世界的“头脑”被置换了。本来，音乐家是让软件师来帮帮忙的，但驾驭数码的是人家，音乐家眼瞅着“政变”，本末倒置。两类人的置换，使结果出现了置换，电子乐器发出来的与其说是音乐，不如说是音响。只有音乐人操控才能表达出来的起伏抑扬，被描写为“大珠小珠落玉盘”的大小有别、细微灵动，都被一股脑地倒出来，再也没有了差别，音乐之所以为音乐的标杆，被“数码面前一律平等”的技术无情地摆平了。科技制造出来的冷冰冰的音色，再也让人感受不到温暖了多少代父老乡亲的真情，成为一股流动着电子数字的泛音响化的音流。

人们议论不休的“假唱”，其实是个表层问题，深入思考一下，结症不在这里，而是人们到底还可不可以确定声音真假的问题？媒体时代，人类与声音世界的关系究竟发生了什么变化，电声乐器引申出的虚拟声音已经到了人类对于声音的真实性可以不问来处、不求甚解的程度。模拟、放大、变形、处理、移花接木的音色，已经到了令创造者自己无法判断、无法确认到底是真是假的程度，产生了让人跳进虚拟世界难以自拔、再也返回不到家园的境地。

电子时代使人类与声音世界的关系发生了革命性变化，辨别声音真假这个原来无需判断、理当如此的问题，却成了整个社会关注乃至动用行政

干预的一道难题。当所有人被告知刚才如此痴迷地投入情感、跟着摇来晃去的那段声音并非来自真人的嗓子，而是来自机器嫁接时，人们无论如何也不能忍受被嘲弄的欺骗，但是他们却天天乐陶陶地在家里和公共文化场所，不厌其烦地倾听装饰的无与伦比的唱盘，那些制品其实都是通过各种技术如法炮制的。电子时代是个讲究吸引眼球、吸引耳朵，讲究视觉刺激、听觉刺激的时代，同时也是个不问出处、不问真假、全盘接受的娱乐时代，无日不在的商演，必须装饰华丽，声音满灌，气度恢宏。一个人的声音哪里能够让成千上万的人个个听得如同耳语，谁有那么大嗓门？观众听到的声音，都是通过音响师在录音棚里编辑处理过的。技术把微弱的人声在巨大空间中放大数百倍，让处于每个角落的人就像站在歌唱家面前一样听得真切，一字不落，一音不掉。面对望不到边的公共文化空间，面对摩肩接踵、人声鼎沸，面对必须体现人人平等的要求，扩音技术上不做处理怎么可能？于是“假唱”就在“以人为本”的善意中得到提倡乃至鼓励。以“人道主义”的名义，为非人性化的操作找到了合理根据，掩盖了剥夺人权的真相，这真是双重荒谬。

音响师提供的声音，再也不是真实的人声。站在舞台上假模假式的演唱者，有了把不大点的嗓门声闻十里的法力。久而久之，业内人士形成了一套颠覆不破的规矩，任何大型演出都必须遵循。[①]

作为音乐学家，我们关心的当然不是电子技术把嗓音一般的人如何包装成歌星，也不是录音技术如何把一口气把拖不了几秒钟的嗓音拉长到不可思议的长度，更不是让练习了数十年的专业歌唱家怒发冲冠的职业道德，而是技术使人类对声音真实性要求的降级，而是声音对音乐概念的挑战，而是假唱假声、假情假意是否可以成为未来演艺标准的伦理问题。

音响师因为教育层次、文化背景的不同，具有立场和态度的差异，声音由其剪接变形，成批拷贝，让世界变为充斥着假声的录音制造车间。人

---

① 2008 年，在刚刚建成的“国家大剧院”上演“非物质文化遗产”节目时，为了原汁原味地听到民歌，舞台上没有放置话筒，奇怪的是，在场所有专业音乐家竟然也觉得音响效果不佳了，习惯竟然使最讨厌作假的音乐家也在心理上认同了“假唱”的洪亮。

们听到的是经过一系列工序处理过的“去真存伪”的声音“作品”。这跟2008年举国关注的野生华南虎照片的真伪事件一样。那张照片上的是一只真老虎？还是一只假老虎？还是一只经过剪辑处理、移花接木的虚拟老虎？经过一系列商业行为复制到音响“丛林”中的结果也是如此：观众听到的是一件真乐器？还是一件假乐器？还是一件经过剪辑处理、移花接木的虚拟乐器？

奇怪的是，人类生活在一个虚拟的世界中竟然体会到依然能够产生的美好感和实在感。他们不再为是否真实而焦虑，因为生活环境中接触到的声音已经越来越多出自制作，打上人类“新制作”商标的声音如同当年传统乐器被制造一样，只不过传统乐器是个实体，电子乐器不再是个实体，而是在一堆密密麻麻的线路中存放着无数音色的小小芯片。这个小家伙，在生活空间中获得了与传统乐器等值的生存权力和商业注册，获得了与传统乐器平分秋色的文化空间和商业价值，而且后来者居上，日益享受着科技创新的增长带来的巨大福祉，品尝着传统乐器难以获得的商业利润和丰厚回报。

作为手段的虚拟电声，是否对原来蒙着蟒皮、缠着丝弦、捆着牛筋、“有血有肉”的传统乐器产生了颠覆日渐取而代之？这个让人类兴奋、同时让人类沮丧的话题，似乎还不到下结论的时候。乐器家族中的新面孔到底给人类带来多少异乎寻常的惊喜或忧伤？正面意义和负面意义有多大？给传统文化带来的伤害有多深？负面影响能被人类听觉系统和心理系统消解到什么程度？大概就像科学家暂时无法估价“转基因食品”将给人类健康带来的影响到底是好是坏一样，几十年后才能有的结论，需要漫长的等待。所以，音乐学家暂时也无法估价电子乐器带来的影响。但有一点确信无疑，人类在代表着“世界大同”的电子音色中再也辨别不到只有传统乐器才能表达的令人五味杂陈、扯人心动的声音了。

在今天这样一个电子时代，乐队编制一定会打上电子时代赋予的技术烙印，就像农业时代、工业时代曾经打上那个时代的技术烙印一样。每一种乐队之所以成为现在这样一种组合，一定经历了某些独一无二、使其得

以如此的条件。考察当下民间乐队让老百姓喜闻乐见的速度，就是通过这一过程，记录一向不为官方正式认可却早已被老百姓认可的历史错位的时差，从中鉴别民间音乐思潮的变迁，连带检讨总是让历史学家赶不上趟的心理落差。变迁不会遵从音乐学家的设计运行，相反，变迁应当始终决定着音乐史学研究的方向。

第四节　响器新规格——体现国家

每一个学科都有一套解释研究领域中社会现象的途径和方法，美术家在乡村小庙的塑像和绘画中寻找到解构地方性知识的构图特征，民俗界、历史界也有一套依据田野考察和文献记载解构文化事项的行之有效的系统，那么民族音乐学通过什么途径解构研究对象呢？民族音乐学的“乐器学”（Organology）提供了通过一件乐器式样观察一种文化现象的视点，根据这一理论，我们也来寻找一方切片，品味从一件响器上敲击出的时代回音。选择实例，自然不仅需要具有对其综合分析和批判的价值，而且可以结合乐器学的理念进行深描的潜质。把一件乐器放在这样一个平台上进行文化意义的讨论，或许可以超越一件器物透视一方民间世界。

这里选择的事例是出现于20世纪后半叶民俗活动中规格超大的鼓。

（一）体现国家

山西省大同市怀仁县的春节花会上，我们看到许多秧歌队都有直径近两米的超大型鼓。如云中镇政府秧歌队，有五支大唢呐，五攒笙，两面大鼓，一面直径两米，一面一米以上，这是秧歌队最自豪、音响上壮其声威、财力上壮其声势的乐器。鼓大逾盘，横贯街面，四人围击，声势如雷。可以说，传统街道上，根本走不开、容不下如此个头的庞然大物。这种规格的鼓式是传统乐班中难得一见或者说是根本不可能见到的，没有任何一家民间乐班具有如此雄厚的财力可以定做这等规格的乐器，就是有如此财力，也没有任何需要使用这等规格的响器。

鼓的功用无须解释，需要提出的问题是：为什么自1949年以来，无论国家还是民间，无论专业还是业余，鼓的规格越做越大？

出现于20世纪后半叶民间社会中规格越来越大的鼓式，似乎意味着开始走向衰落的、传统乐器历史的结束。不难从鼓的体积上体察到民间乐器开始步入一个崭新历史阶段的步履，乐器在所有细节上都将体现国家意识的强烈影响。不能想象主流社会在确立自己时代的典型文化样品时没有同时确立一种文化暗示。没有政府参与，传统上只需不大动静的响器就不需要如此巨大。作为响器，新的持有人需要它响遏行云、振聋发聩、声闻十里，击打出冲天巨响，足以唤起一座城池中全体居民的关注。音量的要求变了，受众的规模变了，响器持有人希望响器发挥的功能变了，乐器的规格自然相应调整。响器必须实现上述要求，因为它现在所处的表演环境、服务对象都彻底改变了。传统乐班或戏班的表演场所，限于私家的生活空间和社区的庙会空间。私家生活空间就是庭院，庙会虽大，也无须全城人听得见。没有大型的公共文化空间，没有大规模的受众，就决不会有制造大规格响器的实际要求和文化想象。公共活动空间的拓展使一件响器必须反映其传播范围的需要，规格不单体现了持有者身份的变化，也反映了响器应用空间的变化。

我们常常面对一件民间广泛应用、十分普及的乐器，却苦于没有建立一套与之相配的、解析其何以致此的解说系统，加之历史上运用的经验性分析，往往使乐器学停留在形制描述层面的尴尬境地，没有把儒家学说中关于“乐与政通”的社会功能学理，贯彻到乐器学形制的分析细节中。每个时代的使用者都将赋予乐器以新的历史承载，甚至导致一件传统器物具有了革命性的提升。相对于传统乐器学提供的文本中心意义，民族音乐学把解构的逻辑延伸到器物之外的社会学领域，这一视角使我们阅读乐器时，放弃了单一取向的狭窄范围。探求时代风貌以何种方式体现于一类乐器上，那些联系着这件乐器又贮藏在乐器之外的社会意义，才能以前所未有的深度，展示出一层一层需要析剖的文化功能。

古代中国，一件器物一旦开始区别于正常使用物的尺度，便从一般变



图1－11　为秧歌伴奏的鼓乐班

为特权，于是乎，乐器变为礼器，使用价值转换为价值。在马克思的历史哲学中，决定权力的基础来自经济，占有生产资料并掌握和制作超越生活必需品的社会集团，就是权力集团。如果抛开马克思经济理论过多强调权力概念中的社会集团对立因素，那么这一模式仍然适用于分析这一个案。权力的象征必须体现在某件特定器物上，权力的行使也必须由某种特定的形式体现，如同古代将军的象征物就是战车上的旗鼓錞于、行使命令就是"击鼓鸣金"一样。当一件器物超越了日常生活的普通规格，当制作费用超出普通百姓的支付能力，尺码便意味着建立规格序列者的权力。与古代社会故意抹杀礼器的实用功能不一样，乐器的实用功能一直因质料昂贵而未被放弃，即使体形再大，也不会置而不击。从古代统治集团享有特殊制料和规格器皿的逻辑自然延伸，乐器今天依然是体现政治权力的象征物。当然，今天享有权的区别已不再是乐器的有无，也不再是稀有制料的昂贵与否，而是规格，无所不在的礼乐制度仍然使一个社会集团行使着对另一些人的不对等控制。所以，在特定时间、特定地点，以特定方式、为特定目的而制造和击打的鼓，因体积硕大、饰图华美、油漆鲜亮、音响震天，体现了国家赋予的特殊身份，也证明着"国家在场"。

如同音乐文化人类学在人类的音乐行为中透视两重属性一样，我们也在一件乐器上发现了两重属性：一种是艺术属性，一种是社会属性。第一重属性来自于乐器的物质属性和音响性能，第二重则来自于人们赋予的社会效应和价值功能。当乐器诉求的社会功能体现在其直接配合的主流意识并紧密联系于主流意识形态的求同斥异，它就一劳永逸地成为礼乐文化的附庸，并在任何时代都极力发展着在儒家文化中具于中心地位的功能。这些特征表明，乐器样式是由多重力量参与的历史建构体，与意识形态、审美习性、文化取向紧密关联，因此其性能与式样，并不是什么具有“独立性”、“自主性”工艺科技的载体，而是复杂的社会文化力量的物质显现。



图 1－12 怀仁县秧歌队中的大鼓

当然，我们也在这件“长”得过快、“长”得过大的乐器身上，辨识到那种急剧膨胀的社会心态——民间社会向国家靠拢的畸形膨胀，乃至背后的国家乐团向西方靠拢的畸形膨胀。鼓体的巨增，浓缩了富裕起来的农民的希望，也反映了民间社会在审美方式上对城市文化的急切趋同。大张“其”鼓，与其说是中国农民“一夜暴富”心态的体现，到不如说地方性的官方文化急于求功的无节制（制作大鼓现象的日益增多，当然说明了地方政府财力的增长）。外在的逞强，实际是心理的孱弱。地方政府官员和

民间鼓匠都未曾接受过乐器音响学搭配知识的启蒙，匆匆进入现代社会后，他们不谋而合地认为：响亮就是新社会和现代化的呼唤，回应这种呼唤的就是让他们手中的乐器响亮起来。而且他们似乎也找到了立足传统的充足理由，既然北京鼓楼安置着一架声闻京城的超级大鼓，翻了身的民间社会何以不能平起平坐、也来一个同样规格的响器。

响器式样的变化，使我们观察到社会变迁，它成为根据规格变化观察社会心态变更的媒介，反映了持有人和制作者价值取向的新趋势。国家大型民族乐团和民间的大鼓一起构成了这个时代的乐器设计理念——宏伟壮观。一面面鼓舞着彭湃激情的大鼓和跟从的大群尾随者，一件件超大发展的乐器，汇同为广场上的凯歌强奏，这样的景象唤起了我们许多的历史羞耻感，虽然今天人们可以拿许多乐器改革的成就消解“大跃进”式求发展的阴影，虽然人们可以拿许多大型民族乐团的优秀作品消解对这一形式模仿西方、东方弱势心态的隐痛。

地方政府希望重新包装传统乐器以体现新时代的风貌，老式规格太显陈旧，除旧布新，加高加大，自然可以显现新面貌。对持有人来说，传统资源的再利用，就是找到了时代的创新点，那意味着根植民间。大鼓成为民间从未见过的具有陌生感的新载体。地方政府不希望对传统文化的演绎过于保守克制，所以没有哪个人敢冒天下之大不韪对乐器规格的无节制发展叫停。乐器改革的片面追求，部分源自政治逻辑，虽说20世纪50年代低音乐器的改革以彻底的失败告终，但依据乐器配套方式改革的大、中、小弦乐组的相称，依然可以依附于传统的符号体系而使堂而皇之的改革口号具有合理性。成功与否的官方评价，常常不是审美的也不是技术的，只要式样依然保持，便容易获得被附加上传统文化色彩的肯定评价。

“国家在场”是当下民俗学常采用的概念，音乐学尚没有提供太多事例说明这一观念如何体现于乐器上的细节。理论没有权力结束大鼓的生命，虽然它在音响设计方面的初衷只能使其利用率局限在一年的几天之中，从而使其“旺盛”的生命力消弱。但它与新民俗成龙配套，在营造民



图 1－13 怀仁县高跷队的鼓

间花会的气氛方面达到了前所未闻的效应。



图 1－14 应县寺院中的新鼓

民间乐器当然应该发展，但必须考虑与周围环境中的匹配，即使从经济方面考虑，也必须考虑一件乐器的充分利用率。20 世纪 90 年代体现复兴古风的“虎座凤架鼓”则隐藏了新的文化关注点，它的浪漫式样几乎成为对批判传统最婉约地反驳，“虎座”也已经成为重新确立传统鼓式样的牢靠立足点。传统似乎重新夺回了在当代的文化解释权，而民族音乐学实际上也已经把不同种类的鼓式看作一个通过制作样式阐发出来的、体现出社会文化结构、并在演奏实况中反映着时代精神的物源。

（二）新规模和新使命

把一个地区的不同乐班组织起来共奏一曲，在传统社会是件不可想象的事，1949 年后，各级政府组织的民间花会，却逐渐使之成为普遍存在、也被普遍推广的形式。共同参与社区活动，使得传统文化空间中互不往来、相互提防、甚至明争暗斗、相互贬损的群体，结为新型的合作伙伴。娱乐活动被赋予新的社会意义，平日间因行业竞争而互不往来的鼓匠，时时聚集在同一空间，同歌共舞，逐渐适应了相互合作、相互尊重的精神。新场合中各个乐班间的利益之争，被高居其上的政府削弱抹平，在倡导的共同理想下，作为同一行业的从业者，有了共同利益。这一利益不仅有当地人必须为家乡争得荣誉的使命，还有鼓匠群体在整个社会生活中发挥作用从而赢得共同尊严的使命，使之有义务调整行业秩序并获得调解自己态度所需的自信和驱除狭隘利益的宽宏气度。他们懂得，在传统秩序中被人瞧不起的阶层，面对得是全城人的目光。这目光中的自己，是政府赋予的新身份，而非被雇佣者和被歧视者。他们不再允许原来的目光，相互贬低，相互拆台，那将意味自己打自己的嘴巴，把政府给予的翻身形象再次打回原地。所以，“一荣俱荣，一损俱损”，成为鼓匠捍卫尊严的共同信条。

民间艺人在政府活动中确确实实感受到了社会地位的变化，他们有了一个新名称，一个响亮的名称：民间艺术家、民间艺人。他们是被政府保护的弱势群体之一，是政府需要的有价值的职业，是因国家性质的改变致使被人瞧不起的社会群体彻底翻身的典型。在国家仪式中，他们的形象就是翻身者的形象，是以乐器音响表明内心欢悦的当代农民形象。政府需要民间文艺装点辖区内的节日色彩，民间文艺也确实使当地节日具有了喜气洋洋的气氛。工业社会的集体化与农业社会的个人化两种倾向的现代冲突，就在政府的美誉中化解了。

有一点必须提及，晋北的生活空间中，只要鼓匠出现在街道上，就意味着发丧，当然也意味着不祥。当地普通百姓的观念中，鼓匠几乎就是丧

葬的代名词。但在春节花会上，由数个乐班组合而成的鼓匠身影和由大型乐队发出的辉煌声响，却逐渐形成了另一个文化符号——民间鼓吹乐。此时此刻，新组合代表着吉祥，代表着喜庆，代表着节日，而最重要的是，代表着政府！新组合是一群翻身者，洪阔音响再也不会被认作为“不祥、不吉”，或者丧葬仪仗的前导。这时的音响，就是为节日渲染气氛的敲锣打鼓，热火朝天，是欢天喜地的节日符号，甚至艺术符号。



图1－15　怀仁县换了新装的鼓匠

这个变化使人认识到：同样还是这拨人，同样还是这些乐器，同样还是这种音响，同样还是这些乐曲，同样还是这一地区，一旦组合发生变化，就决不再是人数的简单相加！人们马上会产生完全不同的价值判断和认同度：一个是与传统习俗紧密相关的乐班，一个是与新民俗必然相联的乐队；一个是种不吉利的动静，一个是最吉祥的音响；一个是家庭和个体行为，一个是政府和国家行为。泾渭分明，判若天壤。在这里，自然可以感到“国家在场”对判定一件事物性质的巨大作用。

一般家庭举行的仪式，对乐队人数和音响场域的要求不会超限。声音在有限的空间中传播，满足一般家庭的需求。最重要的是，普通家庭能够负担的支出只限于一个乐班或戏班，即使单个家庭希望拥有更多乐班添彩

助威，也没有经济能力支付。但当音响需求和传播范围扩大到县城街道和城市广场，乐队规模的要求自然扩大。于是，由数支唢呐共同演奏、几个乐班组合而成的临时性非传统型大乐班，便成为政府和单位纷纷采纳的方式。这类组合几乎就是原来小乐班的自然放大，编制上就是原有乐器的加倍。但我们必须明白：这种组合已非传统形式了。过去民间仪式曾有两个乐班打擂台的“斗乐”现象，但那是各奏各的，并不一起合奏，现在则是众多鼓匠的乐班组合。他们对音响和音量的要求和观念，已经在超越自身的强制行为中进行了调整。乐队人数越多，乐器规格越大，音响要求越响，越符合政府的要求。他们聚走街面，在众目睽睽中合奏，享受着从来没有过的注目和缘于受瞩目而生的快乐。当然，电视上国家级大乐队的规模也是鼓匠群体愿意效仿的模式。工业化时代产生的追求规模的观念，渗透到诞生在农业社会中的农民乐师的观念中，虽然他们没有参与工业化时代的大规模生产，但规模的追求与中国农民喜俗好闹的天性合而为一。

结　语

中国民间音乐文化的特点之一就是迅速吸纳域外文化，特别在乐器文化领域。今天在民间看到的结合了电子琴、架子鼓的唢呐乐队，依稀让人看到历史上中原人把西域乐器唢呐、琵琶、二胡、管子、箜篌移植入乐，最终化为中国民族乐器的过程。这个缩影，让人感到中国文化无所不包、无所不化的强大生命力。吐着洋腔洋调的外来乐器，一旦进入中国宫廷，一旦进入中国乡村，立马入乡随俗，洋腔洋调变为土腔土调。如同演奏中国音乐的不一定是中国乐器，中国乐器演奏的也不一定是中国音乐一样，外国乐器演奏的也不一定再是外国音乐了。中西乐器杂陈一处的音响第一次灌进耳鼓，我们或许还没有意识到当下被遗落在乡野、绝难登上大雅之堂的组合的文化意义必须被学者认真地阐释一番。随着这种现象遍布全国，形成规模效应，成为整个乡村社会接纳的文化现象而决不是带有临时闹剧色彩的噱头，听辨它的感受就不仅是百味杂陈了。我们必须探讨为什

么乡民们愿意和演奏者一起分享这些从未被正式承认的乐队及其音响包含的现实喜悦。

平心暗想：传统的木制座鼓与钢制架子鼓一起敲出的节奏，到底打没打在乡民的心坎子上？比之传统显然加快了的节奏，到底是花里胡哨，还是击出了年轻农民的心脉？再进一步：孤零零的传统单面鼓，还能不能再击出新时代的密集鼓点？遥想唐太宗采用上下敲击的羯鼓“头如白雨点”，不就是因为传统的横击方式再也敲打不出大唐帝国的豪迈，因而改横击为更让胳膊使得上劲的竖敲吗？须知，今天听到的由唢呐与萨克斯一同吹出的《八大套》，毫无疑问也是乡村草台上吹过的所有乐曲中最出彩的一段旋律呀！

任何一本《配器法》中从来没见过、也从来不会接受的组队方式，就这样不期而至。高举过头的大唢呐碗与扬起的小号号头，竟然碗碗相对，深致殷勤。诞生在两种不同文化空间中的两种乐器，竟然走到了同一文化空间，共唱“同一首歌”，承担同一使命，分享同一喜悦。两种乐器，两套锣鼓，打破屏障，不但握手言和，而且执手言欢。这种联手，是老掉牙的“配器法”无论如何也接受不了的！

如果说网络世界虚拟掉了一个真实的世界，那么电声乐器也颠覆了一个真实的世界。也许我们必须严肃地讨论一下电声乐器的问题，这种可怕的机器，把所有人工的、不可重复的精致，全部打入冷宫，产生了全新的音响观念。这种观念没有文化属性、民族属性、区域国界，把世界性的话题带入音乐界，这大概就是问题的严重性和社会学意义。从电子音乐的诞生起，人们的耳朵再也分不出国家与民族、地方与世界、家族与人类，再也分不出个性与特殊，一起进入了一个统一的大同世界。民族文化的差异被抹平了。“世界变平了”！面对遍布乡村的新型乐队，我们的确感到它正在以不可抗拒的力量改变着历史。电声乐器在把世界“变平”的过程中发挥了难以估量的作用，不但改变着城市文化的性质，也以巨大的能量改变着整个乡村文化的性质，给乡民的耳鼓灌输进一种与世界接轨的音色。这是一种虚拟的音色，没有根基，却绚烂无比。

人们指责：传统乐器中的情感因素岂是冷静的电声乐器所能取代？年轻鼓匠反唇相讥：电声乐器的时代因素又岂是温情脉脉的传统乐器所能取代？在电声乐器挤压之下日渐缩小地盘的传统乐器，开始了无可奈何的边缘化趋势。不管人们喜欢不喜欢，乐意不乐意，接受不接受，情愿不情愿，都不得不承认，乡村草台上明确发生的，就是当下无时不在谈论、无处不在风靡的“全球化”浪潮。年轻鼓匠几乎个个都是电子琴、架子鼓、萨克斯的热心习模者和坚定支持者。

音乐学家不能刻意回避矛盾，只研究传统，不研究当代。中国现代文化不仅贯通古今，也融汇中西。乐器组合折射了时代发展的新潮流，折射了鼓匠代际之间的冲突。比之依然演奏古老套曲、合不上时代节拍的笙管乐社，吹打班却在正统与世俗、传统与现代之间迅速找到了一条相容相生的道路。音乐学家必须陈述的就是这种现象，必须发掘的就是这种现象背后隐藏的灵活机制和社会学意义。鼓乐班建立了一套适应商业运作的开放观念，在传统与世俗之间毫无负担地走出一条不断变迁的道路。我们需要有效利用采访自底层的记录，展示民间的真实面貌，而不是永远抱着乐队千年不变的定型化偏见，充耳不闻现实音响，哪怕这音响对听惯了老腔老调的耳朵来说还一时不适应。

无论如何，我真得像《世界是平的》（*The World is Flat*）的作者托马斯·弗里德曼（Thomas L. Friedman）表述的那样，为自己的发现感到激动、又感到恐惧。我激动地发现自己找到了一个能更好地解读乐器家族更新换代和世界潮流同步变化的角度，也恐惧地发现了这件乐器对于人类全部音响概念的颠覆潜质。毫无疑问，2003 年在大同市阳高县许家园庙会上站在滑家乐班的电子琴前观察年轻鼓匠怎样应付这件刚刚出现于乡村庙会的机器时，以及后来坐在恒山庙会的乐班中帮助鼓匠摆弄电子琴时，我对电声乐器在乡村世界中的使命还只有朦胧的认识。但那个晚上，在黑漆漆的土炕上翻来覆去睡不着觉的我，突然冒出了这个念头，应该集中一个章节，专门探究电子乐器对乡村鼓匠乃至整个人类音响观念的适应性问题，这是一个可以上升到伦理层面的尖锐问题。当年潦草记下的几笔，变成本

书的一节，自然使我吐了一口爽气。

参考文献

[元] 脱　脱等

1974:《辽史·乐志》[C]，北京：中华书局。

杨荫浏

1981:《中国古代音乐史稿》[M]，北京：人民音乐出版社。

[美] 阿尔温·托夫勒

1984:《第三次浪潮》[M]，朱志焱、潘琪、张焱译。北京：三联书店。

[日] 圆　仁

1986:《入唐求法巡礼行记》[M]，顾承甫、何泉达点校。上海古籍出版社。

焦　循撰、沈文倬点校

1987:《孟子正义·梁惠王下》[C]，北京：中华书局。

王铭铭

1998:《想象的异邦——社会与文化人类学散论》[M]，上海教育出版社。

景蔚岗

2005:《中国传统笙管乐申论》[M]，长沙：湖南文艺出版社。

2005:《笙管乐与鼓乐的系属分类及乐种冠名的从俗原则》[J]，《中国音乐学》第2期。

《中国越剧大典》编辑委员会

2006:《中国越剧大典·历史卷》[C]，浙江文艺出版社、浙江文艺音像出版社。

托马斯·弗里德曼

2006:《世界是平的——21世纪简史》[M]，何凡、肖莹莹、郝正非译。长沙：湖南科学技术出版社。

行　龙

2007:《走向田野与社会》[C]，北京：生活·读书·新知三联书店。

第二章
双面鼓——鼓匠与阴阳





文化人类学和受其观念影响建构起来的音乐文化人类学大概是较早关注“底层叙述”的学科，一开始就把研究对象锁定在处于地域边缘、社会边缘的文化群体。在西方音乐史读到的出入宫廷、衣着讲究、举止得体的音乐家以及依附于这类写史观念并把其风格带入中国近现代音乐史叙述中的模式，即把城市音乐家作为主体的叙述模式，与中国广大地区生活的实际状况相差甚远。我们视野中的民间艺人，大多衣冠不整，面容憔悴，灰头土脸，面孔像一般人眼中千人一面的兵马俑一样毫无特色，但他们用手中的音乐，为百分之九十以上的老百姓送去了生活中不多的一点安慰和幻想。他们不被史家注录，向上看的史家无暇顾及下里巴人。除了像阿炳等个别艺人被列入近现代音乐史中，几乎没有多少完整记述民间艺人生活史的著述。近20年来倡导的“底层叙述”开始了这种努力，但要完整地记录一个艺人群体的生活史谈何容易，那绝非是仅凭一点道听途说就可以记录入册的。无论如何，学术界的观念已经发生了深刻变化，不但有了“底层叙述”的愿望，也逐渐积累起了实地考察的材料，“底层叙述”逐渐变为“主流叙述”。获得新的叙述动力后，音乐文化人类学如何把口述史的理念贯彻到一篇一篇故事的讲述中，贯彻到一个一个地区的描述中，贯彻到一个一个群落的写实中，最重要的，贯彻到一个一个概念的重新辨证和厘定上，用不同的事例撑起口述史的框架，就是需要踏踏实实做的事了。

民族音乐学家确实试图讲述一些与鼓匠手中的欢乐音调不太一样的苦难故事。

我们愿意把晋北鼓乐班作为一个叙述群体，描绘鼓匠的众生相，记录小人物的小委屈、小窝囊、小计算、小幻想，记录他们日日夜夜参与的婚礼、葬礼、庙会以及琐琐碎碎的仪式。这一大群人，时而聚在婚礼、时而聚在葬礼、时而聚在庙会，吹吹打打，聚聚散散，吵吵闹闹，总是把单调的生活涂出一点色彩来。一直对民间艺人怀有强烈兴趣的英国学者钟思第，多次往来盘桓于偏远又辽阔的晋北，试图记录真实独特的生存场景以及因为从事音乐而唤起的音乐人自己的生命体验。知道英国人要把自己写进书里的鼓匠，带着表面上无所谓、实际上挺得意的神情告诉我们："我们早就应该进书。"这愿望不出格！但没有人让他们进书。或许如同他们的音乐早应该进录音、上电视而实际上没有进录音、上电视一样，他们的故事早就应该进书，进入应有一席之地的历史叙述中。

我们的记录就是要让后人得知：有这样一群鼓匠有这样一块地方、有这样一种音乐，有这样一群鼓匠生活在这样一快地方、演奏着这样一种音乐，而这样一种音乐又在这样一块地方、养育了这样一群鼓匠。

第一节　乐班生活录

（一）乐队组合的等级归属

音乐家演奏着一种似乎可以超越地方文化圈实际上却具有典型文化圈特征的乐器，即使不愿意自觉地思考身份问题，手中之物曾经有过的历史归属和等级标志，也把其定位在连带的文化归属上。弹古琴的人，称为"文人"；吹唢呐的人，叫做"鼓匠"；弹钢琴的人，誉为"音乐家"；吹管子的人，贬为"吹鼓手"；还有"职业乐师"和"通俗歌手"的区别等等。在晋北，唢呐与管子，就是"鼓匠"与"阴阳"的标签。这种标签，无须语言，不用解释，搭眼便知。在特定的文化景观中，一

个乐手端着其间流行的不多几样“家具”站在面前时，身份就确定无疑了。

马克斯·韦伯（Max Weber）《音乐的理性和社会基础》第七章指出，阶级社会的背景中，乐器和演奏者必然出现社会阶层的划分。[①] 他的名言“钢琴是中产阶级一件华丽的家具”，是对一件乐器与一个社会阶层之间联属关系的经典概括。如果借用韦伯的视角观察中国的传统文化体制，一件乐器与一个群体之间联属关系的事例俯拾即是：“钟磬乐悬”之于皇亲国戚，“竽瑟之乐”之于诸侯大夫，“瓴缶之乐”之于乡民百姓，至于古琴之于文人更是文化史中最突出的现象。

需要注意的是，来自西域的宗教，逐渐在寺院领地上建立了一支组合独特、中西合璧的乐队——笙管乐。历代文献几乎没有关于笙管乐组合以及何时形成的记载。不予记载的冷漠，说明正统观念对宗教的排斥。然而，笙管乐却在现实中畅行无阻，风靡寺院道观，且因传播广泛逐渐成为北方乡村乐队的标准模式。把笙管乐与僧侣道士的对应关系固定化，得到了乡民的认可。

韦伯社会学理论的重要性还在于，不但指出了乐器与社会阶层的联属关系，而且提出了划分的三重标准：财富、权力、声望。较之马克思以生产资料的占有作为阶级划分的唯一标准的经济模式而言，韦伯引入了物化或隐藏在乐器上的权力概念。“钟磬之乐”决不仅仅是社会物质财富的强占，还有制度层面的权力象征。清代宫廷绘画中填满紫禁城的仪仗和庞大乐队，看上去浩大而无聊，徒然消耗社会财富而没有实际音响效果，除了视觉上形成的强烈冲击力之外，音响上一定是一团糟（可以从现代民族管弦乐队的音响中约略得知音响上的不平衡）。但皇家礼乐有着皇权至上的高度合理性和象征性，宫禁之中的庞大场面，意义早已跃出了音响层面的实用范围，宫廷尊严必须以朝廷颜面和皇权神授，即另一套制度层面的要求来解释，仪仗铺排是以成千上百的乐工为了显

① Max Weber: *The Rational and social Foundations of Music.* Southern Illinois University Press 1955, p. 111, p. 124.

示“太平盛世”和“歌舞升平”的视觉规模而非音响合理为前提的。如果说“丹陛大乐”在展示统治者的集权时没有同时伴以听觉上的愉悦，那么炫耀和体现皇权就是皇亲国戚心理快感的来源。由此推理，寺院道观采用的笙管乐队也是一个社会阶层的“威望”象征。手里端着乐器和法器的僧侣道士，向参与仪式的善男信女同样证明了神权的效应。他们合法地动用了宗教信仰和宗教机器，用一种特殊的乐队编制为宗教仪式做背景铺垫，使之符合超凡脱俗的等级理念。所以说，不论哪种乐队，不论哪种被历史分门别类、盖棺论定的乐器，都体现出手持者对文化身份的焦虑或欣喜。

什么人是“鼓匠”，什么人是“阴阳”？两者之间的根本区别后文还将继续阐明，此处仅仅提示：“鼓匠”是参与仪式却仅仅演奏音乐的人，“阴阳”是除了演奏音乐之外还要主持仪式的人。比起鼓匠随便的穿着来讲，道士更加有意强调身份，总在仪式中身着道袍，从不懈怠。如果把晋北道乐班几乎都身着道袍参与仪式的习惯与其他地区的乐班很少穿戴服装的习惯相互比较，才能感受到五台山、恒山的背景对当地乡民观念的影响有多深，那是一种必须符合观念中执行仪式者外表装扮的定式。在一片几乎所有乡民都不需太多花费就可以轻松朝拜五台山或恒山并且也确实有普遍经历的地区，一群没有符合视觉经验的和尚、道士应有形象的乐班，将不具备执行仪式的公信力。服装是身份证，把一类人与普通人区别开来，尤其是把神圣与凡俗区别开来的外化形式，外表行为相似而技术含量不同的职业圈里，则是价值高低的标志。主持仪式的僧人、道士，更与一般披着袈裟和道袍实际就是吹鼓手的人区别开来。他们的服装更加讲究，阴阳图案，鲜艳夺目。对于局外人来说，手持乐器的鼓匠班、僧乐班、道乐班没什么不同，也看不懂两套乐器的操控技术到底孰轻孰重。一般人没有必要懂得这类专业知识，不求甚解，理所当然。但业内人却因两类从业者技术含量的不同给予不同评价，并形成报酬的高低（信仰层面的价值判断自然是其中的应有之义）。如果乐器不足以把道乐班与鼓匠班区别开来，就需采取让老百姓一眼便知、以便区别对待的方式——服装。服装把“人以群

分，物以类聚”的意念外表化，使任何人都知道在与什么人打交道，怎样对待，如何付酬。



图2-1 阴阳的服装

每个文化群落都有些受到特别尊敬的人。阴阳是乡村社会的精英，是一个地方传统知识的活载体，了解维持地方秩序的一套仪式规范，通过家家户户离不开的民俗仪式，为居民提供一系列人生礼仪的行为方式和约定俗成的程序标准。他们被视为乡村社会的顶层人物，享有话语权，收入远远高于乐手和鼓匠。但不管怎样区别，拥有大量空闲时间并愿意在一个区域中猎取经济利益的鼓匠，无疑是怀着同一目的的阴阳的天然盟友。

（二）乐班分布与传统学艺方式

在传统的中国社会，一个人一出生，就被家庭地位和社会环境界定为必须按上辈人的生活模式延续下去的传承人，什么事应该做，什么事不应该做，父母、师傅、僧道，都借助大大小小的乡村仪式，一点一滴地把道理灌输下去。诞生在鼓匠家庭中的后代，不能只对自己的生活负责，还必须对靠这一手艺养活全家、以及靠这一手艺养活整个乐班的事业负责。没

有生在鼓匠之家却希望成为鼓匠的年轻人，则必须寻找一个可以安置自己的班社，需要一个托管精神和行为的团体。

每到一地，当地人多凭感觉告诉你，某某县镇有多少鼓匠。县文化馆的干部也似乎翻一翻记录本就能给你找出好几个来，那种口气，好像再举十个八个也没问题。其实，这个数目，十分有限。它是按照一地的居民数量以及相应举办的民俗活动的繁疏程度，在常年运转中自然调节的平衡数。圈定地盘、占山为王的规矩，自古有之。下面是吴凡对阳高县三个乡镇的两种乐班的统计。

表 2－1：阳高县三镇乐班统计表

所属乡镇	村落名称	阴阳乐班	数目	鼓匠乐班	数目
孙仁堡镇	孤　山	任广、任旺	2	百利	1
	谢家屯			于河、于池	2
罗文皂镇	杨家堡			滑银山、滑云、滑军	3
	莫家堡	任宽	1		
	管家堡			二后生、三任	2
	陈家堡	徐胜宝、谢波	2	二接	1
	罗文皂	李元	1	四毛虎、二永利	2
太平堡镇	谢　庄	谢新明	1		
	太平堡	大虎、二虎、三虎组成	1		

吴凡十分详细地登记了几家乐班成员情况。从表格“姓名”“与班主关系”栏中就不难看出，乐班成员的关系或组合形式可以分为三种类型：一是家族型，二是师徒型，三是组合型（民间称为“攒班”）。第一种类型是体现家族血缘关系与艺术传承关系的典型，第二种体现了血缘关系与地缘关系的双重组合，第三种则是体现地缘关系的典型。由血缘关系向地缘关系过渡，或者说由宗法关系向契约关系过渡，是现代乐班组合中越来越明显的发展趋势，这种结构变化，当然涉及到收入分配方式的比例，我们将在下文探讨这一问题。

表2－2：阳高县莫家堡任家阴阳乐班成员统计表

姓名	性别	出生时间	与班主关系	主奏乐器	习艺时间	教育程度
任　宽	男	1957	班主	管、笙	10岁	高中毕业
任　强	男	1963	兄弟	管、笙	19岁	小学毕业
任　茂	男	1965	兄弟	管、笙	17岁	小学毕业
任　孝	男	1941	堂兄弟	鼓	10岁	小学毕业
任　成	男	1971	堂兄弟	管、笙	13岁	初中毕业
任　广	男	1963	堂兄弟	管、笙	20岁	初中肄业
任　宝	男	1964	堂兄弟	管、笙	19岁	初中肄业
刘小梅	女	1985	师徒	管、笙	16岁	初中肄业

表2－3：阳高县谢庄谢家阴阳乐班成员统计表

姓名	性别	出生时间	与班主关系	主奏乐器	习艺时间	教育程度
谢新明	男	1962	班主	管、笙	20岁	小学肄业
谢　北	男	1939	父亲	鼓	8岁	小学肄业
谢小玲	女	1987	女儿	管、笙	15岁	初中毕业
谢小兰	女	1987	女儿	鼓	15岁	初中毕业
闫日福	男	1959	合作人	管、笙	8岁	高中毕业
闫　峰	男	1986	闫日福儿子	笙	8岁	初中毕业
王艺斌	男	1981	闫日福徒弟	笛	16岁	初中肄业

表2－4：阳高县谢家屯鼓匠乐班成员统计表

姓名	性别	出生时间	与班主关系	主奏乐器	习艺时间	教育程度
于　池	男	1961	班主	唢呐、笙	8岁	小学毕业
于　全	男	1946	父子	唢呐、笙	8岁	小学毕业
于　禄	男	1964	兄弟	唢呐、笙	12岁	小学毕业
于海兵	男	1968	兄弟	唢呐、笙	11岁	小学毕业
王勇（二虎）	男	1946	师兄弟	唢呐、笙	10岁	小学毕业

吴凡提出："阴阳与鼓匠的地域分布并非散乱无章或均匀设置，而是呈现出鲜明的相对集中状况。"（吴凡，2007：102）实际上，这种分布状况在历史上就是如此。

立分乡文书，王三有、王双全。自（兹）因主家爷台红白喜事不均，兴讼在案，已蒙堂讯。断王三有分河西岸：山后、高岸上、河北立、北岸上、东青北、大小夺断。王双全分乡河东岸：东禅、黄花掌、掌立、广立、北干村、土和上、东西五马。以后凡有红白喜事，各照村名应事，不许乱行。如若不遵，禀官究处。平顺旧城文武衙门，逐年照旧伺候，两年一第一年。倘有祝贺喜事，票唤两家均到。城关并外乡，一第一年办事。两家各执一纸，不得乱行。恐口无凭，故立分乡文字存照。

道光七年三月初五日，立文字人：王三有、王双全。（转景蔚岗，2005：50）

不难看出，一位师傅，一个乐班，常年经营，拓展出一块类似“雄性动物统治圈”的界面，相互之间存在利益之争。多一个乐班，多一拨人，就多一份竞争，甚至闹到在地盘划定上诉讼公堂的地步。从这个角度看，师傅允许一个人加入空间并不宽裕的圈内，就是恩赐。一个年轻人想立足一方，必须拜一个师傅。拜师就等于拿到了行业通行证，一本借以维生的职业证书。因此，除非你是当地小有名气的鼓匠之子或亲戚，名正言顺地享受天赐领地，如果不幸没有生在鼓匠之家，就只能拜师为徒。一个地方有数家乐班，干的人多着呢，为啥选择这家乐班？年轻人的选择，实际上就是挑选一个有声誉的师傅以及声誉暗含的潜在势力范围。

按照晋北传统，学徒期间，不交学费，只是随班办事，白干两三年，所有收入归师傅，这就是传统的“以工补偿”制。名义上成了徒弟，就算师傅乐班中的人了。外出办事，算个人头，只要主家管师傅饭，就有徒弟一份。主家管饭，都是看师傅的面子，徒弟跟师傅，就算沾光了，就算找到饭碗了。这份情面，刚出道的徒弟必须感恩戴德。熬到一定年头，徒弟才可以按比例分账。想在圈里混的年轻人，必须付出两三年无偿劳动的代价，略受委屈，是不可避免的成长代价。从艺习术，自会苦尽甘来，总有出头之日。现在不兴拜师礼了，徒弟到师傅家学艺，总还要干点收拾庭



图2－2　应县爷儿俩

园，沏茶倒水的事。

开始时，徒弟跟师傅外出办事，打锣、打钹（即使偶然打不到点子上也不会影响整体效果）。敲击过程中，徒弟一遍一遍熟悉日复一日演奏的曲目，慢慢识别音高，熟悉节奏，了解结构。大唢呐乐班的教育方式，没有先学唱谱之类的科班教育，马上就跟着上手，时间长了，旋律自然背得下来。不难看出，这是一种通过实践学习音乐的方式（从师徒制度转变到现代专业院校的教育制度中，学习过程和演奏过程才出现脱节）。不教乐谱，不教乐器，不教理论，一切从实践中来。耳濡目染，长期浸泡，自然而然建立起相关知识。教育方式具有生动性和直观性，但费时费功，尺进寸挪。

年轻的徒弟们回忆道：有段时间，虽然天天打鼓（乳锣），好像没什么长进，直到有一天，自然而然地把曲调哼下来了，才知道跟班的好处。

办事空余，师傅得闲，也会教徒弟背两段谱子。一般师傅不为徒弟选择演奏什么乐器，齐头并进，什么乐器都得摸，直到有一天觉得哪件乐器适合为止。当然，师傅也会让徒弟择一专攻。这要看个人条件，根据短长，衡量取舍。按照传统，乐班中的每个人，必须学会所有乐器。这是传统乐班与现代教育最重要的区别之一。一身兼数职的体制，是收入分配最

小范围化的经验决定的。一人当几人用，身兼数器，成为乐班技术水平难以提高的弊端之一，但好处是，一个人可以理解整个乐班所有行当的特点。

（三）颠覆传统的学艺方式

传统教育的基本方式当然是师徒间的口传心授，新媒体出现后，徒弟仅仅依靠师傅传授技艺的方式开始动摇了。年轻鼓匠喜欢新生事物而且反应敏捷，听到电视上的流行歌曲，马上就会记忆背诵，并迅速把新曲目纳入演奏，从一个侧面反映了新一代鼓匠对新的文化消费方式和传播方式的正面回应，也说明了在当代新媒体并生的技术条件下，知识的来源发生了天翻地覆的变化。大部分年轻人跟电视机学音乐，他们越来越明确，只要有副好记性，没有人能够阻止自己成为好鼓匠，那种以曲目多寡衡量一个鼓匠水平的标准不难达到！

可以看到，进入21世纪之后，互联网、电视机、卡拉OK、卡通动漫、MTV、MP3，对新农民的影响越来越强烈，通过新媒体、新渠道丰富曲目的方式，使年轻人不怎么觉得老师重要了！这就是要引起注意的地方：新的传播媒介开始颠覆传统的尊师重教观了。

传统教育环境中，一个老鼓匠在一方的名声，常常是因为肚子里储存了大量曲目，这是他们洋洋得意、最令人尊敬的地方，也是年轻鼓匠仰视前辈、无可奈何的地方。以曲目多寡衡量鼓匠水平的潜规则，就是因为一套套大曲意味的年头，意味的功夫。年轻鼓匠要想建立声望，取得地位，就得老老实实、亦步亦趋、一步一个脚印地跟着师傅一首一首的记，一套一套的学。舍此之道，别无他途。对师傅的敬重油然而生，对师傅的忍让随之而来。没有录音机的时代，想把七八套时量都在一个小时左右的大曲学到手，谈何容易。如果不得师傅信任，不得师傅欢心，如果师傅只想把“真经”传给儿子，外人就甭想得真传。

但是，一个新的渠道出现了。不但当今听众不再需要传统曲目了，年轻鼓匠也不再需要传统曲目了。新曲目的积累，不再依靠师对徒、一对

一、口对口、心对心的传授了，机器代替了一切。不是人对人，而是人对机器。没有什么比通过这条渠道提升自己更简便快捷的了，这个渠道把师傅的权威彻底颠覆了！

在这里，我们真是体会到信息时代、媒介时代、网络时代、影像时代的力量了！音乐学家关注的也许正是促使年轻鼓匠习艺思想发生变化的新机制以及从一领一合的单一形式走向多元的变迁。曾经作为唯一的教育方式、在圈子里统领了数千载的传统，在多声时代，在传媒时代，对年轻传承者的集体行为再也无所制约了。新的传承环境中，他们甚至不知道自己的老师是谁了。教会《月亮代表我的心》的是邓丽君，教会《在那桃花盛开的地方》的是蒋大为，教会《世上只有妈妈好》的是萧芳芳，教会《纤夫的爱》的是尹相杰和于文华，而那些外国歌的教习者不但不是晋北的鼓匠而且根本不是中国人。你说他们认谁当师傅？教会他们迎合大众曲目的，不但超越了师傅的知识范围而且超越了师傅的观念范畴。

分析传统教育方式，确实可以体会到，主要依靠口传心授方式传承的技术往往难以产生大匠的原因。年轻人想掌握传统曲目，需要花费许多年头，而且是记忆力特别好的人才能做到的事。师徒之间相互信任，更是天然条件，因此家族血缘式的传承，几乎成为无法改变的方式，个别加入的异族人，只能偶然获得出线权。口传心授方式已经影响了年轻鼓匠对传统教育体制的整体评价。

现代传媒打破了违反人性的旧俗，把公平竞争的原则加进了教育。乡镇在还没有遭遇消费社会闯入的时候，已经遭遇到现代传媒的全面覆盖，电视机的波长，使乡村教育的空间像石投湖面泛起的涟漪一样，一圈一圈扩大。年轻鼓匠像城市年轻人一样，当天就知道好莱坞大片、韩国电视剧、香港四大天王的电影、日本漫画上的主题歌，城市消费的新版本，立即折射到乡村庙会上。原来只能够演奏几首家乡民歌，现在晋北的鼓匠还可以演奏云南民歌、江苏民歌乃至台湾民歌；原来只能够吹两口家乡的二人台，现在还可以演奏东北的二人转、西南的花灯调。这一切都来自于竖

起耳朵就可以听到的现代传媒。传媒教育，就是免费的“远程教育”，它意味着选择的自由，意味着选择范围的无限扩大。消费社会自然伴随着残酷，那不但是对田园纯真的摧毁，也是对尊师重教、家族血缘制度的“摧枯拉朽”。

一个生长了数千年的大树，被一个刚刚破土而出的新树种顶到了一边。一个巨人，被一个侏新生儿打败了。

（四）活动时间表

鼓匠可以分为两类，一种是临时性的，可称“季节性候鸟”。农忙时抢种抢收，空闲时出门打工，只在春节期间，跟着技术好的鼓匠充充数，打打下手。有事则以鼓吹为务，无事则以农耕为生。另一种是职业性的，一旦投资，买进一套价值不菲的乐器，就再也不想回头。前者与土地藕断丝连，后者则几乎割断了与土地的脐带，完全飘浮于乡村仪式中了。

鼓匠的活动时间表，根据一个地区主要庙会的时间而定。从中可以看到一个地区一个行业以一年为周期的生活规律。时间表分两部分，一部分是自然性的，一部分是社会性的。庙会虽然是依附于祀神赛愿的社会性活动，但排定规律，也是配合着农耕节气的岁时节令。说到底，就是农闲时间的艺术性展衍与延伸。

冬季是老人去世较密集的时段，春节又是年轻人结婚密集的时段，在加上正月前后的春节花会，几乎夜夜锣鼓，处处歌吹，数不尽的仪式，自然成为鼓匠一年中的最忙时段。一个星期外出七天，有时候还得一天换两个地方。

除了春节，晋北庙会集中的时段大致如下：农历四月初八佛诞日，五月十八祭祀关公，七月十五中元节，十月十五下元日。大型庙会一般集中于四个时段。至于那些逢单号或双号的赶集，以及各地的小庙会，分布在各个月中。这类经济交往有的伴以文化活动，有的不一定伴以文化活动。不难看出，晋北大庙会，都是相对的农闲期。

表 2-5：庙会时间统计表

地点	时间	时间	时间	时间
庙会性质	佛诞日	祭关公	中元节	下元节
五台县五台山	四月初八		七月十五	十月十五
浑源县恒山		五月初一	七月十五	十月十五
阳高县许家园		五月十八	七月初一	
阳高县正门堡	四月初一		七月十五	十月初一
阳高县孤山奶奶庙	四月初八		七月初三	
阳高县乳头山玄云观		五月十八		
阳高县下梁源灵源寺			七月初六	
浑源县神头	四月初八	五月初一		
浑源县水木头		五月初一	七月十五	
怀仁县南小寨永宁寺	四月初八		七月十五	
繁峙县中庄寨宝藏寺	四月初四			十月十五

无须说，晋北的最大庙会是以五台山、恒山、大同华严寺（上寺、下寺）等为主的一系列最高级别的寺院道观为标准的日子，这无疑是区域性小型庙会的模板。我们在县志中查到的庙会日期五花八门，但仔细分析，日子大体位于主要节日的前后。至于生子、弥月、周岁、生辰、做寿、开店等零零星星的家庭喜庆仪式，散在一年的不同时段。

繁峙县的高二宝说：一年约参加 170－180 次白事。每一个“活”，一般两天或一天半。一年算下来，360 天差不多天天有活干。一个工 40 块，一般一个葬礼算两个工 80 元。180 天 ×80 元 =14400 元。这是可以计算的明账，还有诸如“赏钱”、“点歌”、“加班”、“庙会引供”等名目，收入还是相当吸引人的。

漫长夏季，是鼓匠面临着缺活儿的日子。清闲时，大都从事一些其他职业。所以老一代鼓匠大多兼做理发等其他手艺。选择的职业，多有不固定的特点，一旦遇事，可以放得下，立刻拾起乐器，重操旧业。浑源县的“黄道长”开了一个花圈铺，平常没事，就在家里看铺子。他还会修理摩托车，作为一种手艺，也是收入。除此之外，也就没有多少事可做了。

描述鼓乐班一天的生活，大概会看到像城市上班族一样循环往复的程

序。接活之后，早晨是最喧闹的时间。忙忙碌碌地把道具、箱子、扩音设备装上车，赶至主家。按照指定地点，摆开摊子，安装扩音设备，架好电子琴，接好电源。待把乐器摆放好，立刻开始演奏，瞬间就把一个安静的院落填满了震耳欲聋的声响。他们按照传统规矩，一项一项完成仪式。仪式程序像村落生活一样，沉闷而冗长。熬到吃饭，年轻鼓匠总是贪吃而慌乱地抢先到位。酒足饭饱，鼓匠们拿起唢呐端详一番，继续不胜其烦地吹，枯燥又永无休止。对待势利人的白眼，还要有格外的定力。直到晚上11点，整个仪式结束，疲惫不堪、忙活了一天的鼓匠才能收拾家具，上炕睡觉。当乐器盒子盖上时，村子里才没了声息。天色初蒙，一班人又匆匆奔向下个主家。把该奏的套曲，一曲曲奏完。虽然神情疲惫，毕竟受人瞩目，却也自得其乐。这就是被音乐史遗忘的鼓匠拥有的一天。

庙会和葬礼，既反映鼓匠活动的时间规律也反映区域规律。就在他们为了填饱肚子而马不停蹄地奔波时，客观上执行了文化传播和信息传播的使命。

（五）参与春节花会

上文所提鼓匠参与的“社会性”活动最重要的是政府机构组织的春节花会，这是鼓匠一年收入中最固定、最可靠的部分，因为钱来自政府机构和公有制单位。怀仁县云中镇政府雇佣的鼓匠，分别来自两个乐班（打鼓的是政府在职人员），都是云中镇人。每年春节，他们高高兴兴凑在一起为镇政府效力，欢天喜地的乐呵劲，甚至到了不在乎拿多少钱的地步，就是为了政府郑重其事的态度。对于更愿意参加丧葬或者更愿意参加婚礼的提问，鼓匠们没有表示出多少区别，两者报酬悬殊不大。但对于春节花会，几乎无人不表示乐意参与。可以看出，鼓匠对参与政府活动有特殊热情。与其说是因为拿到的报酬稳定可靠，不如说是因为参与政府行为获得的被尊重的感受。毕竟是政府行为，没人像对待雇佣者那样发号施令，受窝囊气。繁峙县的高二宝、张利告诉我们，春节花会其间，每天吹两个半天，拿到的钱与一场丧葬仪式差不多，虽然不管饭，但自由自在，无人欺

辱。张利说：元宵节的游行共三天，每天一个上午加晚上（下午可以回家休息），一班四人，报酬一千元。



图2－3　应县春节游行队伍中的鼓匠

来自文化局的聘请，是鼓匠认为有面子的事。外人觉不出有多么重要，但对鼓匠来说，可不一般。政府邀请，是对一个乐班乃至个人的承认（虽然他们在国家认可的文化模式的新瓶内放入了传统的老酒）。鼓匠积极参与政府活动的行为，实际上是借用了政府的话语权，或者说是政府借用民间艺术吸引力的话语权的反借用。这种借用为鼓匠现实生活中遇到的麻烦解了压。有些地方，鼓匠参与花会游行，是一年中唯一不收费的行为。这种态度无疑向当地人宣布，他们不是唯利是图、斤斤计较、所有行为都为了钱的家伙。社区公益事业需要时，可以无私奉献，证明此点的必要性成为宁愿免费为春节花会无偿服务的动因。当然，公益活动树立的形象，可能在其他私人空间得到补偿，最重要的是，他们赢得了一方政府的信任和尊重。

怀仁县游行队伍中的几拨鼓乐班，都由单位聘请。事先组织的排练中，多次与演员们（公务员或公职人员）合作。与干部们平等交往，是荣幸。他们年复一年，常来常往，彼此相熟。在人人平等的社会中，没人再

把鼓匠看作另类。当然，依然可以在其中感到某种隐隐约约的隔阂，即使与普通市民保持着一般性交往，但很少有人认真地把鼓匠称为朋友，至于民间仪式中对鼓匠的戏弄，司空见惯。当一个家庭拿出钱来雇佣鼓匠时，人人平等的章程立马就被雇佣关系替代了。

（六）参与庙会

鼓匠从人们淡漠的目光中知道在庙会中演奏的音乐并未受重视，但依然演奏，而且几乎采取了与观众同样淡漠的态度演奏着重复了千百遍的乐曲。作为观察者，我们常常疑惑：什么动因让鼓匠在别人的漠不关心、熟视无睹中气定神安地履行职责？

作为社会的一分子，一个人参与社区活动比什么都重要。他可以容忍别人的漠不关心，但不能容忍别人在谈论庙会时没有自己在场的空白，不能容忍庙会中一个必备品种执行者的缺失。不在场就意味着放弃在地方社会发挥理应发挥作用的权力，无声无息就意味着在社区生活中的消失。只要参与活动，只要在庙会抛头露面，哪怕在游手好闲的公众场合仅仅作为背景，也意味着鼓匠阶层依然在社区生活中发挥作用。哪怕这种作用仅仅是集会时增加一个必要的人头数，哪怕这种作用仅仅是集会时增加一个必需的品种。只要伫立庙会，手持唢呐，就意味着保持了在公众领域的一席之地，保持了别人无法取代的品种，得到了在地方政治格局中正常的发言权和影响力，这是作为社会人的基本要求。

所以，鼓吹手可以在别人漠不关心的情况下演奏人们充耳不闻的乐曲。但鼓吹手心里明白，只要声音响彻庙会，声音的大小、强弱、高低、快慢，有没有表情，甚至音准不准，引不引得别人喜欢，都不在话下。只要人家不聋不瞎，就不能不听到声音，就不得不正视存在。当然，历年熟知的老人们，总会过来举下手，打个招呼，说一声“今年又来了”，亦或过来聊上一句半句。即使是年轻人，也会向此投上一瞥，围过来听听。这足以使鼓匠感到存在的分量和意义，当然还有必不可少的仪式需要引领。他们依然是庙会各项仪式中不能缺少的一员。没有了存在，就不会再有人理会你。



图2－4　老鼓匠

知道了这个道理，就可以理解为什么许多鼓乐班在没有任何报偿的条件下甘愿无偿奉献几天的劳动（庙会可以管饭也可以不管饭），白白地在庙会上呆着。陕西、山西的鼓吹手，把无偿服务称为“送的”。表面上，“送的”音乐，是取悦神明，是鼓吹行对神灵的敬畏，对神仙的贡献，实质上，是在用这种方式证明其存在。分社轮日，昼夜相继的演奏行为，诚有言语所不能形容的它意！

一个地区的大庙会，只许一个乐班参与，因为“庙管会”的正式邀请，意味着提供住宿和茶饭。只能保障一个鼓乐班吃住，不能顾及其他人的待遇。这种待遇意味着一个区域对某一乐班的肯定和对其他班社的轻视。地方约定俗成的规矩，决不是可以用财大气粗来衡量的。即使有钱，也换不来历年形成的规矩。未被选中的其他班社，要想突出自己，改变不利局面，至少别沦落到被遗忘的程度，只能通过自愿奉献的方式表现。虽然庙管会不管饭，但允许自愿加入，提供落脚地点。不论是北风甫歇，还是大雪初晴，他们都坚定地站立在庙院中。庙会既然给了乐班一定程度的尊重，作为被承认的一方，必须付出相应责任。

一个乐班花几天时间做一件毫无回报的事，对于斤斤计较的鼓匠来说

是件不容易的事。但乐班离不开好名声，必须用行为证明对神灵、对传统的尊重。有了好名声，才可能得到乡民尊重，得到乡民赞扬，得到赞扬才有邀请。乡邻关系是乐班生活圈中的基本保障，他们知道以小代价换取大利益的实惠。

虽然鼓匠在庙管会中没有发言权（只执行庙管会布置的任务），但手中的唢呐就是话筒，这种语言虽非可以听懂、可以直译，但可以传达信息。它向乡民讲述主人无可取代的地位，不能被忽视的价值。这价值你们平常可以淡忘，但在重大事件中决不能忘记。只有通过我们掌握的乐器，代你们向神明表达咱们共同的敬诚。你们的语言，神明不懂，只有我们的语言才能通达天国。你们可以无视我们的声音，但神明在倾听我们。他们没有漠视我们的存在，所以你们也不能漠视我们的存在。我们是必须得到承认的一股力量，用所有人愿意听也得听、不愿听也得听的声音，打通神圣世界和凡俗世界的屏障。

（七）生存状况

鼓匠属于一个既是农民又不完全是农民的特殊阶层，生存状况也是既像农民又与农民有所区别。他们不是那种除了劳动力之外一无所有的人，但因为获得报酬的途径缺乏一个长年累月、日复一日、良性循环的体制保障，显得零打碎敲，朝不保夕，东一榔头，西一棒槌，不像固定工资那样稳定可靠。难怪农民对这个可能超过他们或者已经超过他们收入的鼓匠阶层，没有显示出过分的大惊小怪。

老鼓匠回忆，1980 年之前，至少是 80 年代末，由于民俗仪式的不确定和偶然性，主要生活来源还是土地。近十几年来，乡村仪式越演越烈，逐步常规化、公开化、日常化，鼓乐班随之日益职业化。换句话说，由于农民收入的普遍提高和对生活质量要求的不断提高，逐渐出现了可以供养民间艺术团体的社会群体。民间戏班和鼓乐班，完全可以靠演出收入应付生活了。所以我们在繁峙县看到挂出“鼓乐铺”牌子的商业广告，说明经营性的日常化。这是乡村社会发生的天翻地覆的变化之一，一个让民间艺

术团体自食其力的经济环境大致形成了。介绍社会背景时，我们看到，县级城镇的个人可支配收入已达七八千元，足以让乡民在吃穿不愁的境遇中看看戏，听听曲，不放过家庭仪式和社区活动。几乎每县都有几个职业化了的乐班和戏班。离开土地的班社，从一个侧面传达了商业社会的成熟程度。虽然鼓匠仍然保留着土地，但主要靠女人们耕种。今天的鼓匠，赶上了好时代，商业大潮提供了好机会，当整个社会都毫不羞愧地谈论正常收入之外的收入时，他们的身份正好迎合了气候。

原来靠手艺获得报酬的行为，多多少少让同阶层的农民兄弟既羡慕也嫉妒。属于身外之财的收入，在计划经济时代总有些不合法的意味。收入占较高份额的社会阶层，不得不躲躲闪闪，遮遮盖盖。今天的情况完全不同了，鼓励个体经济发展的新制度是这个羞羞答答的社会阶层在新一轮竞争中社会地位与经济收入双双上升的原因。

我们像社会调查那样提问一些超出音乐范围的问题时（这些回答，提供了近些年来鼓匠生存状况的可信材料），鼓匠们忧虑的回答依此是：经济保障，土产销售，然后是住房、交通、治病就医。家庭面临的问题中，几乎没有考虑与子女教育相关的事物，诸如读书、买书之类，这似乎是历史上不准进考场的吹鼓手阶层从来不考虑的事。他们不像城里人一样关心官员的贪污腐败问题，但更关注城乡差别问题，虽然也感到城乡差别在逐步缩小。无论如何，每个人都感到，随着生活水平的提高，越来越有派上用场的地方了。这一点给人印象深刻，说明鼓匠对当前生活的满意程度。

面对时常发生的羞辱鼓匠的事，没人意识到是否可以聚集为一个有能力维护行业权利以形成一股力量的做法，大概没人愿意或可以带头充当这一使命。他们的行为太家庭化，太个体化，彼此保持距离，难以形成合力。他们是廉价劳动力，没有任何部门对其负责，也没有相应的社会条例保障其待遇和权益。他们是一片管理者的空白。因其如此，在相当长的时间中，鼓匠注定扮演着受难者的角色。漂泊无依，摧挫难堪。有谁可以关注鼓匠群体的权益，保障这一群体自主表达心声的权力呢？他们自己说不

出内心的复杂感受，只能通过手中的乐器吐露委屈，而这种语言是大众听不懂的，更是政府听不懂的。大概没人能够协调这个群体与他们为之服务的社会群体之间的关系。

鼓匠的收入，每地都有个大致不成文的规矩。[①] 晋北原来有“一鼓二阴”之说，意思是阴阳赚的钱比鼓匠多一倍。“文革”刚结束时，政策上还不允许阴阳活动，所以鼓匠沾了光，领先占据市场，因此，一段时间中阴阳与鼓匠的“出场价”基本持平。但随着民间信仰逐渐恢复，主持仪式和看风水、算日子的阴阳道士，地位越来越高，鼓匠收入远不能望其项背了。2003 年杨家堡滑家乐班的滑普说，一场白事鼓匠每人 20 元，道士 60 元，是鼓匠的三倍。这个仅靠演奏而没有信仰支撑的阶层，明显处于劣势。收入差异也使我们体会到，乡村社会没有信仰支撑的娱乐艺术（有时技术含量相当高），难以独立门户。

表 2－6：鼓匠收入表

地点	繁峙县 刘文成	繁峙县 高二宝	浑源县 张明	高二宝乐班 女唱家	张利乐班 女唱家
事项	红事、白事 庙会	白事	白事	红事、白事 庙会	红事、白事 庙会
价格	300－500 元 700－800 元	700 元 800 元	一个演员 150 元 每个一天 50 元	两天 150 元	150－200 元

谈钱是生活中不得不面对的烦心事，总得有一个人与事主讨价还价。见过世面的几个人甚至说：“我们不以鼓匠为耻，却以鼓匠为难。”鼓匠常说，一年中会遇上一两次有钱人家，黑着心多要一两倍的事也有。不过，那也是平常难得、被人逼急了才偶尔干一回的事。

如果只是自己亲属的事，我很可能眼睛眨都不眨的说，算了。毕

① 山西平顺县西社村王家乐户存留一份五社约定的价码：“十里以下娶亲，乐户六名，工钱贰千文。十里以上娶亲，乐户六名，工钱贰千贰百文。白事当日乐户六名，工钱壹千壹百文。”（转景蔚岗 2005：50）。

竟都是结缘的事。平时在庙会上常见的一些熟客，短小的引领敬神、献袍仪式，也是半收钱半不收钱的。话又说回来，如果每次都真的不收钱，心里又觉得不对劲。面对认识的熟人，收钱与不收钱，收多少钱，也常常矛盾。谈价钱的那一刻，我们清楚自己是谁，一个以卖艺为生的鼓匠。我们习惯了这个身份，虽然里面的商业味太浓。可是事实上，我们就是拉下脸来挣人家钱的鼓匠。

我们眼里没有什么大人物不大人物的。不管谁家发丧，死了人都一样。只要请我们，就得花钱。我们也是人，也得尊重我们的劳动。大概在一般人眼里，我们是不讲情面的人。

谈价钱时，总是听到这样的话，“能不能便宜一点呀?”我不能坏了规矩。我这个班子便宜了，其他班子非骂死我们。都得按地方上的规矩办。

在浑源县采访张明时（2006年5月4日），已是晚上了。夫人站在门口纳凉，他一人独自坐在炕上抽烟。明显破旧过时的读物，散在炕上。电灯没有开，黑咕隆咚的屋里当然不是不需要开灯，而是出于节约意识而尽量少开。点点滴滴的行为，透露出经济状况。他53岁，当过五年兵，退伍后在浑源县晋剧团工作，1990年剧团解散。会拉板胡、小提琴，吹双簧管，五六年前学会了吹萨克斯。自己也点笙，做唢呐哨子，“当地人都这样”。刚退休时，整天呆在家里，呆不住了，就与别人搭班（财力还不足以组建自己的乐班），到处跑跑。当他在场子里拿起乐器时，才觉得自己有用。他有一大堆乐器，操起二胡，一听便知，相当专业。常演奏的曲目有耍孩儿、晋剧《打金枝》《算粮》、道情、二人台，也有流行歌曲。传统曲目主要奏《小开门》，用于“安鼓”仪式。说起“八大套”，他显然不熟悉，可见出身，不属于地道的农村鼓匠。

刚退休那会儿，坐也不是，躺也不是。一本谱子，翻了一遍又一遍，心里急。春节时在街上演奏一天，上午10点到12点，下午3点

到7点，晚上也有，演一天。痛快了。

县里的鼓匠有20多班，道乐班，阴阳有五六班较好。浑源县是贫困县，只在葬礼上请音乐，因为太穷，结婚不太请唢呐。应县一带，结婚请唢呐乐班。白事中最高有2500元请一班戏，七八百元请一个乐班。

所谓“大班”有：笛、唢呐（兼萨克斯），演员三女一男，连唱加舞。二人台必须有男、女舞蹈伴舞，一天两场。一个演员150元，乐队每人一天50元。所以一个演员一个月可以挣到二千多元。

浑源县没有孩子花学费学乐器的事。家里穷的孩子跟父辈学这行，别人不学。现在学电子琴的多一点。

如同城里的情况一样，越是年轻，经济实力越强。他们富有创新精神，没有偏见，几乎对自己的行当没有什么想不开的地方。中年以上的鼓匠的生活质量，远远不及20多岁的人。特别从专业剧团中退下来的人，谈起生存状况时，大都表达了一种不确定性，表现了一种精神处于边缘化的萎靡。因为落差太大，常常自我逃避，这是没进过剧团的鼓匠没有的心理负担。所以，不到53岁的他，看上去不像这个年龄的人。谈起参与乡村仪式，他说起前辈的生活：

那种苦你是绝对想象不出来的。夏天那么热的天，冬天那么冷的天，没地方躲，没地方藏，就得在太阳底下，就得在大雪天里，演奏上几个小时。以前吃得特别差，差到你都看不过去。晚上在主家提供的破屋里一躺，就算是睡觉了。庙会期间的“正日子”，早晨五点钟，天还没亮，就得在院子里吹起来，虽然院子里一个人影也没有，也得在那里吹。因为这是规矩。这音乐本来就不是给人吹的，是给神吹的。

只是在这个时候，健谈的他，显得有点失语。

各种诱惑都向鼓匠伸出魔爪。酒几乎是不多的快乐之一。演奏一天，

筋疲力尽，乏倦不已，在主家提供的破旧不堪、狭小拥挤的房间中，几个人挤在一起，凑合睡觉，苟且一夜。煤火不足时，防寒的方法就是多加几床被子。居无定所，几乎丧失了正常人需要在一处常年稳定的地方睡觉的习惯。年轻人常在演奏完的晚上聚在一起酗酒，即使演奏中也不停止喝酒。他们必须采用某种刺激形式，支撑打发漫长的演奏，虽然明知其有害健康。

比之喝酒更坏的是原来许多鼓匠抽大烟的恶习。强烈刺激人的兴奋剂，自然迎合了主家希望鼓匠有充沛精力演奏助兴的愿望。所以恶习就在鼓匠与主家双方需求的推动下悄悄蔓延。这也成了他们精神上认为还值得继续干下去的动力之一。鼓匠不像阴阳，多少有些信仰的力量支撑和约束，使职业保持一点尊严。他们在羞辱中习惯了把自己放在社会底层的看法，破罐子破摔的观念使其认为，就得自己找乐子。

女人自然成为年轻鼓匠解脱苦恼的方式之一。对于这类问题，中国人忌讳提问也忌讳回答，问过一百个鼓匠都给予了一百个否认，但终于还是有几个人说出了实情。新一代鼓匠有了许多城市年轻人的嗜好。如果一个农村年轻人追求城市年轻人的生活方式和消费水准，而其收入又不能像城市人一样，那么他就必须付出更高代价。

现在，比之年轻人的花样翻新，老鼓匠几乎已经没有了什么特殊嗜好。喝酒而不嗜酒，抽烟而不嗜烟。生病不去医院，采用偏方草药，喝姜汤，拔火罐，捂汗放血。他们相信在一块土地上得的病一块土地上肯定有一种东西能治。久治不愈，就请阴阳作法驱邪。即使是好不了的病，也没钱进医院，只能拖着。不熟悉20世纪乡村生活的人，没有过相应经历与靠命运支撑的人，很难体会艺人生活感受中的凄凉。

1978年之后，鼓匠开始了真正意义上的翻身解放。土地承包了，粮食够吃了，道路修好了，房子翻盖了，出门办事再也不再担惊受怕了，乐器不再会被政府没收了，乡村仪式不再被认为是取缔的封建迷信了。尤其民俗活动恢复以来，政府邀请参加花会游行，给他们做服装，体体面面地当众表演。这些年，真是鼓匠们最快活的日子。他们置办了一套一套新乐

器，年轻人有了新的机械化交通工具，扩音设备使劳动强度比原来省力气多了。许多班子有了自己的小型卡车，扩音器材和大型乐器长期放在上面，开车就走，随叫随到。当然应该记得，为了赢得尊严、赢得喝彩、赢得财富，鼓匠、阴阳付出了长时间的体力劳动与不得不忍受的精神屈辱，一点一点地改善着生活条件，终于熬到了今天这样的好时候。

（八）女人眼中的鼓匠

如果说女人选择待嫁之人常常出于十分实际的考虑，而漂亮女人有权首先选择那些最出色的男人，因而可以把漂亮女人的丈夫作为判断一个男人是否出色的标准的话，我们就能发现，一个地区有几分名气的鼓匠的老婆，往往就是当地的美人。这种情况不但出现在健康者身上，甚至出现在残疾人身上。陕北说书的盲艺人（山西情况也如此），往往有个令人想象不到的漂亮媳妇。一般盲人属于没有能力娶老婆的男人，他如果不是娶一个与自己一样残疾女人的话，可能真要打一辈子光棍。但盲艺人的情况不同。他们不但能娶上媳妇，有人还娶上了明眼的漂亮媳妇。当我第一次在陕北看到一个盲艺人不但有一个媳妇而且还是个漂亮的明眼媳妇时，才感到盲艺人的生活能量。从冷静的经济角度分析，并不是盲艺人说书时声情并茂的才艺打动了女人心，而是那口若悬河的才艺带来的实际收入打动了女人心。这个收入足以使一个挑三拣捡、盘算清醒的女人看到未来，看到老年生活的保障。虽然盲艺人给生活带来一些不便，但明眼人的资质，可以使一个家庭过上正常生活。这实际从另一个维度证实了鼓匠在现实生活中的地位。

人们常说，女人眼中的合格男人才是合格男人。这的确是从老百姓过日子的角度总结出来的。有能力养得起女人的男人，才是可靠的男人，其中包括乡村社会有各种手艺的人，包括拿着唢呐的鼓匠、吹着笙管的阴阳、弹着三弦或拉着二胡的说书人。局外人的评价体系是否也应该建立在乡村女人、即真正局内人的评价逻辑之上呢？从这一角度窥探民间艺人的生活状况是否也是个不错的视角？

如果说老年艺人已经不怎么愿意提及老伴是否漂亮这类事了，那么年轻人则毫不掩饰对漂亮妻子的自豪。我们来看看几个事例。

繁峙县县城中的鼓匠高二宝，是个性格内向的年轻人。采访中，我们问一句，他答一句，从不多说。高二宝有位漂亮太太，是经济高收入带来的实惠回报。我们刚到他家，高二宝穿着毛裤就出来了，因为在自己家，随便惯了，也没套上外裤，我们采访队伍中的女性似乎也没让他表现出难为情的尴尬。太太一直俯身丈夫肩头，不断催促穿上裤子，并一直瞅着我们。但是，我们很快就从催促中品味到，她实际上并不在乎丈夫穿没穿裤子接待客人，也并不好奇采访，而是不断在这一场合提醒屋里其他客人注意她的存在，漂亮太太要显示主妇身份。因为恰好有几个朋友拜年串门，北京音乐家登门拜访，成了令小两口在朋友面前值得显摆的事。因为有这样的丈夫和来自北京的学者采访这样的丈夫，她在亲戚朋友面前脸上有光。她提醒丈夫下午要到县城参加政府组织的“花会游行”，意在告诉我们和客人，丈夫有许多“活儿”而且是政府分派的“活儿”等着。丈夫也心领神会地为漂亮妻子的纠缠开心。他觉得妻子可以拿得出手，并一直陶醉在妻子的“纠缠”中，得意洋洋。

卖弄之态表现得如此淋漓尽致，无遮无掩，可以想象鼓匠妻子在别人面前是如何表现自豪之情的。丈夫具有他人不具备的技术，一种可以保障生活无忧无虑的技术，一种属于女人最容易陶醉的半艺术、半技能的技术，这对一个女人意味着什么？有了这样的男人，就可以不再工作，完全靠丈夫的收入在家做太太。拿着唢呐的男人，处于艺术与商业的交汇点，保持着相当的清醒度，可他们的女人却早已随着唢呐的音调滑到分不清真实与梦想的境地中了。让她们陶醉的当然不只是唢呐或艺术，而是养尊处优的生活保障。在这方面，她们甚至比拿着唢呐的男人还清醒！

繁峙县下茹越村的张利（26 岁），是个帅气的小伙子，16 岁开始学唢呐，曾在太原市山西省戏曲学校的梁福德老师处参加过培训班。他十分满意选择的职业。问他“做鼓匠”的好处，他干脆利落，脱口而出：“因为外出办事，找了个漂亮老婆。”妻子确实漂亮，皮肤像城里人一样白晰，

称得上是个真正的美人。所以他是真心感到职业带来的好处。他在外面，进东村，跑西镇，结识了妻子，妻子也因为手艺看上了他，两厢情愿，结为连理。相互的评价标准与城里男孩追求漂亮女孩和城里女孩希望找个有经济实力的丈夫的要求一模一样。年轻鼓匠的生活，已经相当城市化，家中摆设，使我们看到了漂亮妻子的细心和格调。如果不是院子里还养着鸡鸭猪羊，大概不会感到身处乡村。

张利说："人家是听曲的，我们是吹曲的，人的命不一样。但我觉得，做鼓匠比较自由，打工死板，按时上下班，我可受不了。干这个虽然也有定日子，如庙会，但自己可以支配时间。哪天不高兴了，就少吹点，或者吹点开心的曲。"

鼓匠既是农民，又不是农民；既有土地，却又不种土地；既依靠土地，又可以离开土地。进退自由，近乎游民。他们的收入，相对于"公家人"是穷人，相对于农民又是富人。那些古老的职业贱称，决不妨碍当代女性对其经济地位的认可。只要发出声音，必定有人应声而来，投以木桃。

（九）新定位"音乐人"与新的评价体系

年轻鼓匠住着宽敞明亮的房子，娶了漂亮时尚的妻子。在年轻人眼里，他们是"音乐人"，是演奏流行歌曲的"音乐人"，与城市舞台上的"音乐人"没啥区别。某种程度上讲，表演城市舞台上的音乐舞蹈，就意味着与城市舞台上的表演者具有相同身份，作为一种城市文化代码，节目就是贴在表演者身上的标签。这个行当，在别人面前不寒碜，这个职业，令年轻人自豪。年轻人的心目中，演奏乐器的人早已不再是乐户、王八、吹鼓手，这些古老的称谓或符号，他们不屑一顾，没在农村背景生活过的人，甚至根本就没听说过，即使听到过一点，也不知道这些字眼的历史内涵意味着啥，至于其中包含的等级观念在当今取缔社会等级的制度中已经失去意义。演奏乐器者，按照通行的国际惯例，生活在当下。从事艺术的，就是艺术家；从事音乐的，就是音乐人；像舞台和电视上的情况一样，没有什么可以阻挡他们这样称呼自己。

与其说20世纪中国政府给予“民间艺术家”的称呼与欧洲文化背景对待音乐家的惯例合而为一给予新生代的信心大，还不如说新生代从“音乐人”的概念引申出来的信念更带劲！“音乐人”的概念，是当今社会对集艺术行为和商业行为于一体的新式职业的称呼，其中的商业成分不但被民众接受，而且被民众羡慕。没人觉得从事高尚的精神劳动不能收费，从事音乐并赚取收入得到了从政治理念到艺术理念、从商业理念到国家政策的坚定支持。近十几年来，超速传播的商业意识，给原来商业意识淡薄的社会氛围中处处受敌的鼓匠群体以难得的支撑，以手艺换取报酬的从业目的，可以大大方方摆到桌面上了。年轻一代是“音乐人”，比一般人更受瞩目，可能成为区域社会所有年轻人关注的对象，因为演奏的流行音乐早已位列于当下世界艺术之林中最受民众瞩目的位置上了。

“音乐人”的标签，展现了乡村评价体系中的三条新标准：

一、人们评价一个人的行为与其行为结果形成的社会地位，是按照这个人创造的实际价值判定的，这个标准极其简单，就是“金钱”。当整个社会都以一个人的收入作为评价准则时，古老的评价标准就渐渐退出意识了，具有商业性质的新的评价机制像涌现到城市中的情况一样，凸显在乡村地平线上。年轻人带着经济覆盖一切、经济横扫一切的力度，把一天赚到几百元的现实摆到了瞠目结舌的乡亲面前，让他们把流行过数个世纪带有贬义的“王八、戏子、鼓匠”的“老词儿”抛进历史垃圾堆。

二、另一个标准也从城市语境中复制过来。一些年轻鼓匠到城市专业艺术院校进修的经历，使国家化、城市化的新标准出现了：学历。学历是国家评定一个人的文化身份和社会地位的系列标准之一，而且是高标准之一，这个过去与地位卑微的鼓匠生活八竿子打不着的评价体系，如同一阵风一样吹到了乡村，成为年轻人热衷的经历。如果哪个人有过在某某学院的进修经历，就成为值得显摆的口碑。有迹象显示，越来越多的年轻人在参加各式各样城市乐器比赛的同时，寻找名师指点和入校进修的机会。

三、随着“二度创作”和“消费理论”的产生，传统评价体系受到

挑战。理论家开始把从事创作与从事表演的行为分为“创作”与“二度创作”，或者称为原创性活动与重复性活动。原先对于从事原创性劳动和重复性劳动的人，人们有着截然不同的评价标准。一个社会上大红大紫的歌手，因为只能演唱他人创作的歌曲而被划归到重复性活动中，因此在享有社会名声的同时也遭到同样的蔑视，因为他没有享有演唱乐曲的创作权。风靡全球的“消费理论”改变了传统观念依靠商业运作成功地将原创作品转化为社会财富的行为的偏见，新的商业理论不再蔑视这类劳动。一个表演者在演唱中同样融入了属于经典的诠释，并因为创造了社会财富和社会价值同样受到尊重。不从事创造精神财富而只从事传播精神财富的人，应该像创造精神财富的人一样得到认可。没有传播中介，精神创造不会转化为社会财富。尤其对乡村社会来讲，能够指名道姓说出创作者的器乐曲如凤毛麟角，而能够利用传统资源并把传统乐曲传播到村村镇镇的吹鼓手，却有千千万万。可惜，这个功绩从未记在他们头上。

与学术界对民间器乐曲的高度评价相比，常见演奏者被冷落的状况。既然承认乐曲价值，价值又非有名有姓的个体创作出来，那么由千千万万鼓匠创造的精神财富也应当被视为“创作”，由千千万万鼓匠、千千万万次演奏并在演奏中不断融进乡土精神、融入优质品相的“八大套”，也应当享有同样尊重。学术的评价无疑影响了奏乐者的自我评价。

（十）行话

下里巴人的艺术自有一套生存之道。行业习俗是职业艺人约定俗成的行规。行业习俗一般包括：传承方式、技术规范、收费均价、行业崇拜、行业语言。[①]

旧时代典当行、理发行、木匠等行业都流行着圈内通用的行话，是语言在一个特定行业中的延伸和变体。受人关注的伶界行话，有的已经

---

① 耐得翁《都城纪胜》有“诸行”：“市肆谓之行者，因官府科索而得此名，不以其物大小，但合充用者，皆置为行。”北京：中国商业出版社，1982 年，第 4 页。

变成流通语言，如“下海、玩票”等。学术界关注此域的研究成果有曲彦斌《中国民间秘密语漫说》（1987）、《中国民间秘密语》（1990）、《中国民间隐语行话》（1991）、冷学人（曲彦斌笔名）《江湖隐语行话的神秘世界》（1991）等著述。相关论文有：陈祺生《旧时代无锡粮食业的常用切口》（1957）、赵宏因《一个特殊的隐语区——夏县东浒“延话（隐语）调查纪事”》（1986）、侯精一《山西理发行社群行话的研究报告》（1988）。

音乐界对民间艺人行话的关注多集中在技术术语范围，而且显得零打碎敲，没有将其延伸到生活空间和使用行话的民俗事项中。近些年，空白开始引起把艺人生活作为音乐语境的学者们的注意。田耀农《陕北礼俗音乐的考察与研究》（2005）、吴凡《阴阳鼓匠》（2007）、陈克秀《雁北鼓吹乐艺人的“黑话”》（2007），都开始记录和探讨此类问题。

最常使用的行话是讨价还价过程中反反复复提及的数字，其间隐藏着一个天天面对却秘不示人的经济世界。每个数字，竟然都有一个词汇与之对应，既细腻又繁琐，反映了生活在压抑商业又依靠商业的群体对金钱的暧昧态度。鼓匠必须谈钱论价，但又必须避讳直接谈钱论价，古代的“道德经济”观念，以曲折方式折射于行话和手语的表达中，反映了乡村社会既相互尊重又不甘吃亏、对不即不离的金钱的避讳。

我们在冀中音乐会的调查中遇到了一个透明世界，经济收入全部记录在册，公之于众。相比之下，晋北乐班却呈现出完全相反的方式。突出表现就是积累有日的关于钱数的词汇。鼓匠、戏子不敢在公开场合讨论收入当然有难言之隐，这种不得不自欺欺人的回避态度，可以在“文革”的极端时期对商业行为的高度压抑中约略体会到。

一般来说，与主家讨价还价是班主的事。班主提出的价格，一般也是市面认可的价格，保证不会让主家觉得太贵。讨价还价的过程主要用行话。大部分情况下，班主与主家不会在大家的围观下面对面地讨价还价。他们按照多少年形成的老规矩，在近年实行的价格做上下浮动。商品经济迅速发展之前，这种秩序没有多大变化。“能不认真吗？那可都

是钱呀!”班主与主家一起坐在冰冷的黄土上，用手语交换着各自心中的价码。

表2-7：数字行话

数字	阳高县	释义	晋北东路鼓乐	释义
一	丁盖	“丁”字的“盖儿”		
二	空工	“工”字中间空出	管儿	像根中空“管”子
三	川	“三”字竖立		
四	回	“四”“回”字形相似		
五	丑	“五”“丑”字形相似		
六	断大	“大”字“断开”		
七	皂底	“皂”字底部	选皂底儿	
八	分盖	“分”字的“盖儿”		
九	曲弯	“九”字第二划“折弯儿”	折弯儿	
十	田心	取“田”字的中心		

数字的创造，或拆字取笔，或借字联想，颇为有趣。“丁盖”（一）、“空工”（二）、“分盖”（八）、“皂底”（七）、“田心”（十），是拆字。“川”（三）、“回”（四）、“丑”（五），是象形，“弯折”（九），是比喻联想。

表2-8：行话发音

数字	雁北俗门鼓吹西路	陕北榆林	津京帮会	释义
一	刘	刘	流	反切声母
二	月	月	月	中间两笔
三	王	王	汪	“王”字去竖
四	则	在	则	
五	中	中	中	
六	挠	生	神	
七	斜	兴	心	象形
八	张	张	张	比喻张开
九	内	艾	爱	
十	足	家	足	十足，取意

这组数字代替字的发音十分难解，其中既有拆字，也有反切，还有意义，还有至今无法解释的方式。尽管字的发音与原初意义没有改变，但到了鼓匠行当的特定语境中，就有了别样特色。

另外，晋北乐师行话中采用的重要方式就是“切口”，即取前一字的声母，后一字的韵母，拼为一字的方式，即古代为翻译佛经发明的读音方式，声韵学称为“反切”。陈克秀总结：雁北“乐户家话”、“黑话”，实际就是“反切语”。他举例道：

> “呆劳乃拉许论没人是哩？”（到哪寻门事？）“呆劳”以“呆”的声母“d”，拼“劳”的韵母“ao”，为“到”；“乃拉”以“乃”的声母“n”，拼“拉”的韵母“a”，为“哪”；“许论”以“许”的声母“x”，拼“论”的韵母“un”，为“寻”；“没人”以“没”的声母“m”，拼“人”的韵母“en”，为“门”；“是哩”以“是”的声母“sh”，拼“哩”的韵母“i”，为“事”。（陈克秀，2007：64）

古代的字书、字典如《说文解字》、《康熙字典》等都用“反切”注音。陈克秀怀疑语言学界所说的“反切”“可能是受梵文影响”的定论，他举例说明晋北方言本身存在大量“反切”构成的词汇。如：孔（kong），晋北方言又说“窟窿”，以“窟窿”反切即为“孔”。画（hua），晋北方言又说“忽揦”，以“忽揦”反切即为“画”。雁北山曲《割莜麦》：“哥哥在高山顶上手拿镰刀，嘶喽、嘶喽、嘶喽割莜麦。”其中“嘶喽”，反切是“嗖、嗖、嗖”，拟镰刀割莜麦的声响。这些例子反映了汉语语词本身就有的“反切”构词现象，或许是本属绵联语的古汉语的遗存，在翻译梵语佛经时得到加强亦未可知。

吴凡列举的“八大套”曲名的“黑话”，其实也是反切。民间实际运用中，反切拆解的两字，有的前后声母、韵母齐全，有的不一定齐全，所以常常不得要领，这说明语言运用过程中的省略现象。

表 2-9：曲名反切

曲名	黑话	释义
将军令	又	
水龙吟	长吹	
上桥楼		
百河宴	白了黑了一落	“百”字声母 b，“黑”字声母 h，“一”字声母 y。
大雁落	得了一落	“得”字声母 d，“一”字声母 y，“落”字全取。
小雁落	洗了一落	“洗”字声母 x，“一”字声母 y，“落”字全取。
中芙蓉	追龙非龙一龙	“追”字声母 zh，“龙”字韵母 ong “非”字声母 f，“龙”字韵母 ong “一”字声母 y，“龙”字韵母 ong
倒春雷	倒了春了雷了	

一个社会群体在生活圈中使用一套他人听不懂的语言，必有原因。为什么要打上行业烙印？语言是从成长环境中自然生发的，为什么设立行话与通行话语之间的屏障？符号使用者需要在生活空间保持相对的自闭性，或者说被外力强迫必须保持相对的自闭性，以达躲避风险、自保平安的目的。那么，什么使一个社会群体必须垒起一道隔阂外界的语言高墙呢？不仅如此，创造这套表达方式的社会群体还不是一般人，是一个有文化、有能力运用技术方式表达委屈的社会阶层，一个见多识广、藉手采借的社会阶层，一个采用知识群体才能懂得的反切方式表达不得不面对的困境的阶层。这个群体在古代可能是何人呢？换句话说，哪个群体具备条件懂得古代的“绵联语”方式并采用“拼音”方式交谈呢？陈克秀猜测道：

在雁北，凡能以“乐户家语”交谈的鼓吹乐艺人，对“反切”的使用都非常熟练，以二字当一字交谈很是流利，但他们却不知使用的是“反切”方法。到底是方言中的“反切”构字的现象启发了他们的这种“黑话”的创造？还是他们的祖先是开罪于皇帝的达官显贵教会了使用“反切”构成“黑话”？还是受江湖“切口”影响使用“反切”作为“黑话”？雁北鼓吹乐艺人难以解释，笔者也不敢妄自论断。

但是，就雁北方言的特征——有大量的“反切”构词现象，以雁北“乐户家”古老来源——开罪于统治者的达官显贵，则很有可能就是构成或创造这种“黑话”的主要原因。（陈克秀，2007：65）

陈克秀观察深入，不仅陈述了一个事实，而且反映了作者为探询事实的根由而不惜长期接触鼓匠寻求其成因的努力。分布在晋北不同层次、不同艺人群体中的语言，揭示了漫长历史中一片最黑暗角落里的叹息。学者的探询，就是要给一个阶层不能用正常方式、只能用黑话表达隐衷的原委给予有说服力的解释。源自特殊阶层、流传下层的黑话，迎合了从业者面对压力、寻求宣泄窒息心理的需求。一个人进入鼓匠行当，就得学会潜规则，就得学会这套行话。等级制造成的生存本能，迫使行内人打造隐藏思想的一套技巧。这个憋了一肚子苦水的阶层，不得不改造通行的语言符号。当然，行话没有太多复杂的概念，主要是常用数字和简单话语。

盲人在无法断定身边是否有外人但要交流一些较为秘密的谈话内容时，就会启用一种在他们内部流行的“行话”。老艺人王贵明知道这叫“切字法”。已经九十七岁的皇甫東玉早年在太行山，他听盲艺人把“篮球”称为“来篮奇榴”，后来，读了书的他判断这是“切字”。我不知道盲人为什么说一个与他们的生活关系不大的“篮球”。事实上，在《辞源》里，“篮”为“鲁甘切”，“球”为“巨鸿切”。盲人的“行话”究竟有什么规律？我问二弟是否会说，他说会，听的时间长了，就会了。一次演出中，张林庆与陈玉文就演出什么节目进行交流，因为在场的人多，就用了他们自己的话交流。这样有效地避免了旁人的介入。（刘红庆，2004：69）

如果可以把语言认定为一个民族的标志，那么也可以把黑话认定为一个群体的标志。对于音乐学家来说，包括术语在内的黑话至少提供了一套辅助我们了解鼓匠内心世界的符号系统。通过边缘群体、少数群体掌握的

非日常交流性的黑话，鼓匠建构了一个充满了机智的隐秘世界。作为一种已经基本退出和即将退出的语言，这套语言渐被遗忘，说明当代人已经越来越不避讳谈论金钱了，也说明当代社会越来越消除了等级制带来的紧张、隔阂与压力了。

第二节　女乐手与女唱家

女性从艺者的身影，使晋北乡村仪式的原有禁忌一点点去除，剩下的那点余威也不怎么起作用了。女人在农家院落中练习乐器、背唱乐谱、喊嗓子、踢腿子，早已不再是什么禁忌的事了，她们早已不在乎别人听到听不到、看到看不到。女性表演在乡村仪式上获得了独立的观赏性，吸纳其参演、集戏曲、音乐、舞蹈于一体的组合形式，被乡村社会反复的、长时间的、乃至成为必须执行的规矩了。传统禁忌不再束缚女性，也不再束缚男人。随着教育程度的提高，科学知识的普及，女性自信力的增强，历史定位中女性碰不得的事物都被一道一道突破了，那些迂腐的“男妇聚观，殊非雅道”“是宜示禁”的紧箍咒，已是天边呓语。历史定位与今日现实已有天壤之别。成千上万的女性为了一条禁忌去牺牲、去铺垫、压抑自己正常爱好的时代一去不复返了。不符合人性的禁忌不但在城市中荡然无存，在晋北乡村也逐渐边缘化。如此背景下，脱离女性、空缺女性的民族音乐志，就是不完整的叙述。所以，音乐学应该关注女性群体——这个刚刚在乡村仪式中崛起并显示出巨大潜力的群体。

（一）性别视点——一个前景的阐明

在中国讨论社会性别研究的背景会令西方女权运动者羡慕至极，到中国来的西方女权运动宣传者发现，1949 年 10 月 1 日，中国人就把压在妇女身上几千年的男权主义一下推翻了。当然，不管解放是停留在法律层面还是部分进入到实际生活，中国妇女的精神解放以前所未有的速度铺展到所有领域。新中国政府通过的第一部法律就是《婚姻法》，在制度上彻底

宣判了旧式婚姻的死亡。当然，书面形式的解放并非实际，中国幅员辽阔，人们大概要在中央政府妇女政策的传播力度中减去百分之九十的强度，再加延百分之九百的时间，才可能是晋北乡村妇女实际接受的程度。可以说，当共和国国歌的音调在天安门广场飘荡时，晋北乡村飘荡的女人们的“哭嫁歌”依然没什么改变。上层建筑在意识形态层面解决的问题，落到实处还有段距离。但毛泽东为妇女写下的诗词，是她们手持的打不倒的旗帜，《新女性》进行曲标注的“速度”术语，毕竟不一样了。

法律文本大部分人没见过，见过的形象才能成为被模仿的样板。当地方小戏和广播喇叭把大量妇女从事各种行当的图像和声音送进村村店店，法律上男女平等的概念才以可以感知的方式让乡村妇女了解。不管是解放妇女的形象、政治领袖的形象、模特风韵的形象，正面的、反面的、以及不正不反的女性形象，都以交错的覆盖，潜移默化地沉积于乡村妇女的脑海，她们在不断地反刍中品到了其中的暗示。当城市妇女在男人所能从事的各行各业与爸爸、丈夫、兄弟平分秋色时，妇女地位的口号、信息、符号才逐渐变为集体意识，成为习以为常的社会共识，这时，乡村妇女才能把通俗化了的法理、权力，化为行动。也就是说，许多行为是在观念形成之后才付诸行动的。当今，乡村观众早已在电视面前习惯了女演员的亮相，女孩子在乡村舞台劲歌狂舞也没有遇到阻力，但不难发现，乡村女性的解放道路不是自己开拓的，而是一个由城市姐妹争得了自由权利之后、铺设了抛头露面的背景之后、才敢始而小心翼翼、渐渐亦步亦趋、终于大大方方走向前台的过程。实现世界早有前车之鉴，她们才敢把城市人先行一步的方式搬回家。乡村妇女，行动迟缓，没有敢为天下先的精神，也没有产生思想的阅读和思考能力，从城市现成景观中获得行动的动力和效仿的榜样，逐渐把早在城里变为现实的景象一点点嫁接到农村，就是乡村妇女翻身解放的途程。以城市女性为师，成为乡村女性行为的精神动力。乡下对城镇的趋同，由社会生活领域延伸到音乐表演领域。乡村艺术与城市艺术的交往，就是这一机制不断运转并发挥效用的过程。

观察乡村女性行为的途径，不由得不思考妇女从事表演事业发展史的

启示意义。始于20世纪20年代的戏曲舞台、把女性表演才情发挥到淋漓尽致的戏曲演员，是改写妇女解放史的第一代英雄，其业绩决不亚于在武装解放史的正面冲突中做出贡献的巾帼们，因为她们才是可以被普通女性模仿的对象。从这个意义上说，革命斗争史中的江姐“真身”与把其搬上舞台的江姐“替身”，对普通妇女的教育意义，后者决不亚于前者。因为普通妇女在演员身上发现的决不仅是“革命意义”，还有潜在的另一层行为意义。乡村妇女的模仿，是对“替身”演员对“真身”模仿的模仿。女演员在艺术领域创造的辉煌，使其他行当的姐妹扬眉吐气，昂首阔步。正是表演领域展示出女人天性中艺术情感的女伶们，把女性不能从事音乐活动的黑幕撤到了乡村草台的一边。

女性从事鼓吹乐的年头，大概是“第二性”从事各项事业最晚的领域之一，城市乐团没有为乡村乐班提供一个女性当众举起唢呐的形象，所以，这一现象到了20世纪80年代后才逐渐出现。当今城市女性演奏拉弦乐器和弹拨乐器的现象不但不需要追踪，甚至到了举目皆是、比率大于男性、阴盛阳衰的程度，但在需要气力较大的管乐器演奏领域，仍然是男性乐手的天下。如果说女孩子在大庭广众之下俯首拉弦、低眉弹拨与传统女性形象不矛盾、至少符合“犹抱琵琶半遮面”诗境的话，那么，女孩子张开嘴巴、鼓起腮帮子的样子，总与传统语境中“掩不露齿”的性别规范有点背道而驰。再退一步，如果女孩子微启朱唇、吹笛品箫的含蓄内敛也是可以接受的公众形象的话，那么吹唢呐的样子则无论如何超越了传统想象的范围。这是否也是女孩子羞于举起唢呐的因素之一？（证实此点的是，民间社会中第一批成为唢呐手的女性大多膀圆腰粗，体格健壮，近似男性，属于不怎么在乎公众形象的群体。）乡村社会环境中举起唢呐的女性，真是姗姗来迟，而且地区差别很大。山东、河南两地，女性唢呐手大量出现，无所顾忌，晋北和陕北则如凤毛麟角。为什么山东、河南两地女性吹唢呐的现象蔚然成风，甚至成为乐班受邀的亮点之一，而晋北和陕西的女性乐手如此稀少，风气不开？即使几个大着胆子抛头露面的年轻女性，结婚之后又陆陆续续缩回家庭。诞生了孔老夫子的地方，反倒没怎么束缚女

性反传统、吹唢呐。传统观念讲究妇女的行为准则，妇女与男人的关系准则，以及妇女对家庭的义务，目的当然是为了维持男人统治的社会稳定。这一观念在晋北乡村依然强大。这就是我们希望描述的晋北和陕北现今保守观念依然强大的农村，妇女演奏乐器的进程刚刚开始的背景。城市舞台上见惯了的女性乐手，在乡村世界中，依然飘闪于男性乐手的背影之间。这其中有观念问题，也有一件乐器与女性的天生资质是否符合的问题。

毕竟社会已经为乡村女性乐手的登场铺就了前奏，虽然她们还没有精神准备。自从改革开放以来（晋北女性至少在1994年就开始表演了），女性乐手的数目在进一步增加，成为经常性事件。这种表演既不是由妇女组织安排的，也不是由政府组织安排的，而是由女孩家长安排的。现行制度下，没有哪个组织，哪个人敢于公开阻拦女性登台献艺。庙会组织者鼓励女性乐手登台时，男性专权的舞台已被流行歌曲领域中的女孩子夺去了大半边个天。表面上看，妇女并未被禁止在公开场合表演，但晋北乡村的妇女没有这样做，不是没有充分想好怎么做和如何做，而是根本就没有往这方面琢磨。虽然晋北乡村中的妇女表演，并未构成对公众秩序的蔑视，但我们在与各个阶层的妇女和男人交谈中，似乎依然可以感觉到当地人对妇女登台的困惑和惊异。虽然他们早已习惯了电视屏幕上的女性，但当身边真的出现了一群女孩子在面前表演时，似乎还是被吓了一跳。必须承认，女人在为争取女权而进行的不知多少次的争斗中，多数时候仍然是弱小的一方，男女平等迄今仍是个在男人意识中不情愿付诸实现的梦。

（二）核心与边缘

乡村仪式可以到处找到女性表演者的身影，但仔细分析其所处位置，便会发现，这些行当大多属于核心价值体系中处于边缘的地带。歌舞表演，几乎都是女性；唢呐乐班，略有女性；庙堂主持仪式者“金刚法师”，就绝无仅有了。如果把仪式音乐理论中“核心位置、中间地带、边缘位置”的文野之分套在性别分野上，不难发现，乡村仪式中的女性表演者，

大多处于传统观念划分为“边缘位置”的范围。核心位置，仍然不敢越雷池一步。没有哪个女人敢于坐在金刚法师的位置上主持与上天神仙和阴间鬼魅打交道的仪式。据说阴性不能震慑地狱鬼怪，甚至会被卷入阴间。充满阳刚之气的男性主持者，声如洪雷，力大无比，上游天庭，下慑地狱。他们处于仪式核心——男性的世袭领地。女性退避三舍，避之唯恐不及。

仪式空间外围，则聚集了大量女性表演者，且已占据主导地位。这一领域就是要招人娱人，和诸路神仙没什么关系。“门设鼓吹，以嗷嘈喧闹为荣。”（转丁世良《华北卷》，1989：585）表演目的，就是吸引人走进核心领域，是辅助，是帮衬。换句话说，乡俗中的女性表演者，占据着城市相应空间已被女性占据而且被男性接受和认可的领域，即流行歌舞和没有异议的戏曲领域，这已经成为女性的独霸领地。为了取悦观众，参与仪式，吸引善男信女，参与庙会，参与象征着家族繁衍的丧葬仪式，女性表演，天经地义。她们就是要吸引人，招惹人。她们的身段，就怕人看不见；她们的声音，就怕人听不见。或许女性渴望争取的“主人翁意识”已经与“女为悦己者容”的古意化为一体而略失原色了。[①]

另外还需考虑女性择业的时间差问题。乡村社会的女性觉醒意识风起云涌时，传统音乐的发展势头已经渐趋暗淡。另一个新热点就是流行音乐，于是，意欲一展才干的女性，当然选择了这一惹人眼球的新事业，并且表现出异峰突起的强大势能。从鼓匠收入统计中可以看出，最晚入圈的“女唱家”，收入最高，一天工资甚至高出鼓匠的三倍（鼓匠一个工 50 元，女唱家 150 元）。这足以让鼓吹行当中的男性前辈醋意大发。男鼓匠懂得，没有女唱家，没有表现肢体语言的舞蹈，就没人看。他们既吃醋，又无奈。女性的加入，使鼓匠这个不怎么靠青春吃饭的行当增添了新因素，女性的年龄永远是个被考虑的因素。从事传统音乐需要的冷静和技术，需要

① 清代酌元亭主人《照世杯》对男女混杂庙会现象有段议论：“我们中国妇人，洗一个浴，将房门关得密不通风，还要差丫头，立在窗子外，唯恐有人窥看。我道妇人这些假惺惺的规模，只叫做装幌子。就如我们吴越的妇女，终日游山玩水，入寺拜僧，倚门立户，看戏赴社，把一个花容粉面，任你千人看，万人瞧。他还要批评男人的长短，谈笑过路的美丑，再不晓得爱惜自家头脸。”（酌元亭主人 1956：61）

长时间的磨练和耐力，不需要考虑年龄大小，而流行音乐领域，恰恰不需要女性不具备的长久磨练的技术要求和恰恰需要女性考虑的年龄因素。所以说，当阻挡女性进入音乐表演的条件一一被消灭时，传统音乐的境况恰恰失去了吸引女性愿意进入的时机。而另一扇大门敞开着，取得了人生自由和选择自由的女性，当然想在哪个领域尝试就在哪个领域尝试，干吗非去选择唢呐呀？于是，她们鱼贯而入，跳入流行大潮。

女孩子到了开始注意打扮招人注目时，心思也越来越多的关注哪个领域最能招人注目。在庙会上无所顾及的男人目光注视下，她们既感到难堪羞涩，又感到兴奋。乡村是个不方便公开谈论性别的环境，姑娘们在舞台上随着节奏摇动身体，为了让颇为生动的音乐语言和不很生动的身体语言配合得不那么乏味，以产生既可以向乡村秩序挑战，又能够吸引观众目光的效果。无论如何，女演员的梳妆打扮，总是为乡村女孩子提供结合了城乡两种时尚的楷模，也些许反映了弱势群体相互聚团的心理。

她们的演唱技能在男性观众抱以的热情态度中慢慢生成，这种不断鼓舞继续前进的勇气和自豪，在一曲曲的叫好声中加剧。她们在台前台后的心态之复杂，大概鲜有人可以体会。因为文化背景的缘故，城里人大抵不可能有机会听到农村女孩子们的真心话，但的确可以从她们的身影中见证乡村文艺史的变迁。

（三）替补外出打工的男人

2007 年 3 月 7 日下午，我们从繁峙县城一路行来，终于找到东山乡中庄寨村，费了很大周折才在离城最远、离山最近的小村庄中找到颇有名气的寺院。远处看去，并不起眼，一进山门，却吃了一惊，好大一座寺院。中庄寨有三千多人口，隐藏了一座古柏参天、颇具规模的“大吉祥宝藏寺”。院落三进：第一进院“宝藏殿”；第二进院“千佛殿”，有佛祖也有关爷；第三进院“龙王庙”，也是集佛教与民间信仰于一体的寺院。这里最著名的是，旧殿中保留着一幅完整的明代壁画，其中一幅屡被音乐学著作征引的放焰口图像，描绘了笙管乐队的全部编制。宝藏寺的恢复史，刻于碑文：



图2－5　宝藏寺明代壁画民间仪式中完整的笙管乐队

五台山宝藏寺功德碑

1988年2月由隆英师主持，将宝寺大部修复，第二年又恢复继承了宝寺历代传统的“四月四”众生大法会。今年四月四，优于往年，隆英师主持，冯恩思等积极支持，张国利等热情赞助，砂河电视转播台播映宝寺圣景，雁北北路梆子剧团专程到此演出，这样都给佛会增添光彩，都给宝寺修复大积功德。

隆英法师，女，74岁，本县人，始在大营出家，1982年落发五台山。1986年到此恢复寺院，从1988年始，陆续建设了一座一座大大小小的建筑。寺院年年营建，垂20余年。有力量就多修，没力量就少修，积年下来，已经相当可观。隆英法师身体健康，每早4点起床打坐，常年吃素，心中生善。她去过内蒙包头，到海涛大师处请《大藏经》，还曾请过代县的妙月师傅来办佛事，也请过大同的妙生师傅，于四月四大法会期间办佛事。小佛事是每半月一次。个别佛事需较长时间，如“拜药师”，要打七天禅。里社报赛，至三五日。她年龄已大，一般不外出办事了，偶然到砂河大寺办办佛事。

这位意志坚定的老太太，把有数百年历史的寺院硬是恢复如初。她得

到了当地人的坚定支持和热心捐助。听她的叙述和观看20年来不断营建的成绩，就会坚信她的热衷追求，绝非等闲之辈、小打小闹的举动。从别人的赞美中，我们隐约感到这位主持还真是挺厉害。她讲叙中，每想强调自己的观点和身份时，便会冠以“阿弥陀佛”、“宝藏寺”或“像我一样”的语句来增加说服力。



图2－6　宝藏寺中的新神像之一



图2－7　宝藏寺中的新神像之二

宝藏寺令人瞩目的是由本地女居士组成的乐班。目前，她们已经学习音乐两三年了。隆英法师富有远见，在当地选择六人，组建乐班。聘请老艺人刘文成做老师。

寺院分南北两部分，北边是寺院主体，隆英法师住北面。南边是个独立小院，为避男女，刘文成住南院。他的小屋干净清雅。六个学音乐的女性，两人 40 多岁，两人 20 多岁，一个 50 多岁。其中，2 个外村人，4 个本村人。农闲正月，是主要练习时间。她们不光学音乐，还学诵经。她们一练两三年，直到能在大庭广众前演奏的水平。2006 年，乐班参与四月四大法会仪式。初一和十五仪式，都参与吹奏。一般程序是，念一段“观音经”，吹一段音乐。



图 2-8　隆英法师与宝藏寺乐队

谈到乐班为寺院仪式增光添彩，隆英法师十分欣慰。说自己老了，不能学音乐了，应该让年轻人学。“唱歌的有女的，唱戏的有女的，干这行也应该有女的。阿弥陀佛。”隆英法师说。所以，她让几个妇女抄写乐谱，寺院为其提供乐器。几年来的投入，终得回报。乡村寺院中有支乐队，是体现档次的标志，是区别于一般小庙、拿得出手的有面子的事。谈起建立乐班的起因，隆英法师说，主要是为外出办佛事和主持丧葬仪式的需要。

原来请外人参与，要付给人家500元，不但花钱多，而且不方便。

刘文成个头很高，是个健康乐观的老人。白白的脸庞，总带着慈善的微笑。他总戴着一顶老式帽子，一身掉色的中山装，不入时的打扮，即便周围都属于欠发达县的人，他的装扮也显得过于老式了。他12岁跟“庄王公社二区”的师傅学拉板胡，18岁后在繁峙县秧歌剧团工作，演奏过唢呐、管子、笙、三弦。笙上每根管苗的谱字，他脱口而出，准确无误，反映出早年修习下过的功夫。原来常参与鼓匠班活动，如县城奶奶庙四月十八的“过庙”和“过会”。1986年退休，因为年龄一般不再外出参与乐班活动，在此安安静静地教音乐。他愿意讲述教授音乐的快乐，一再表白在这里竟然找到了知音，感到老有所用，老有所养，因此十分快活在此久居。



图2－9　采访刘文成

应我们要求，几位女性回家拿来自抄的简谱本，其中一位抄写了一百多首乐曲。她们的抄谱，工工整整。乐曲都较短小，没有大曲。对掌握乐谱的准确性多少表现出一些不自信，试着问我们，自己唱的对不对。其实她们完全可以自信，不必自卑。两位年纪较小的姑娘，丰神特秀，不肯轻言，把青春稚气藏到内心深处。

演奏时，的确可以感到一种不一样的声音。这组乐器的音响我们已经

十分习惯，突然听到了不同的力度和音色，感到新奇。她们不像男人那么有气力，可以把笛子笙管吹得那么响亮，而是柔和妩媚。乐器的确可以体现性别特征。她们不追求响亮，不追求炫技，因而委婉含蓄，丝丝入耳。传统音乐的风格十分平淡，这种平淡是古典音乐的特点。音乐的平淡与女性的平淡合二为一时，就更加静如止水。



图 2－10　刘文成与徒弟们

刘文成吹奏管子，女人们没有担当主奏乐器，也就不会因为演奏中赋予古老乐曲以平淡之外的柔美因素而遭质疑。对民歌性的旋律，做一些贴近个体的细致入微的改动，观众还是很愿意适应并乐意接受的。她们是幸运的，幸运不仅来自有老师的专业教授，成为新乐队成员，也因为能够在一个更具包容性的开放时代走出家门，扮演新角色。

我们真诚地夸奖她们的演奏，但她们还是怀疑地看着我们，不知道专业音乐家说得是真是假。她们说，对自己的水平并不满意。谦虚与解释可以有两种翻译，一种是，虽然学习音乐不容易，我们还是完成了；另一种是，我们从来没做过这种事，有何不到位，请担待了。

丈夫外出打工，女人为了打发寂寞，凑在一起学音乐，这是未曾想到的新情况。采访中，看到聚集在寺院中的中年妇女可不是一个两个，而是一大群。她们围绕在隆英法师周围，学习诵经。人到中年，是到了开始寻

求内心平静的年龄了。留不住丈夫，弄不好还留不住家庭，就得接受现实。她们到寺院来寻找寄托，也的确找到了寄托，找到了姐妹们坐在一起拉家常的干净地方。在讲述无数个男人到了外面花花世界不回头的故事中，她们相互擦拭着眼泪，但眼泪没有蒙蔽理智，从泪眼中看到的世界是清晰的，于是她们开始了自己的寻求。一心向佛，接足皈依，几乎成为乡村妇女的宿命。与其说乐器是她们可以拿得起来的对抗出走男人的武器，还不如说是对抗寂寞的武器——一个比男人可靠的倾诉对象。

新生代女孩是另一族群。她们理直气壮地在笙管乐坛上安营扎寨，成为乡村生活圈中不得不正视的新人。她们正在与男性鼓匠分享庙宇空间的阳光、空气、荣誉，行为举止直接影响一个庙会的质量等级。她们与男人一样，渴望肯定，某种意义上，更需要善男信女的瞩目。



图 2－11　吹笛者

男人们离开了村庄，于是就有了向下一代讲述和传授文化的任务，暂时找不到合适人选来承担义务，竟然是挺身而出的中年女性，主动挑起了弘扬地方文化的使命。宝藏寺里的女性，把为了挣钱养家外出打工的男人们不愿意承担的传承佛乐的责任，揽到了自己身上。让女性担任这类角色，对于保护传统文化来讲未必不是一件好事。这份责任的重量，她们意识得到。男人外出打工，已成普遍现象，短期内谁也无法阻挡也没有必要

阻挡，但家乡的传统文化，随着男人的外出被遗留在家乡。为了不让像被遗留在家乡的土地荒芜一样的文化荒芜，女人操起了本来只有男人碰的乐器，这成为许多村落中老人们应急的办法之一。

现代教育的大环境，使文化越来越不神秘了，音乐也越来越不神秘了。问及中年已婚妇女学习乐器的感受，对于技术问题，她们没有感到比做饭或绣花更有什么为难之处的顾虑。的确，女性在传统技艺传承方面，越来越开始占据重要位置。男人们跑了，只留下了妇女和对传统文化最有感情的老人。老人能够唤来的兵，也只有妇女。嫁到本村来的中年妇女，已经嫁鸡随鸡、嫁狗随狗、融入村落，不复再有“传男不传女”手艺外传之类的担心。当然，也有对于妇女继承佛乐问题的争论，但无论结局和前景如何，“留守”妇女传承技艺，作为一个当今农村的文化现象，已经超越了陈规旧习的传统准则。本该由男性从事但男性不愿从事的传统行当，当地的大老爷们不该有什么发言权了。妇女没有因为学练乐器耽误了养活孩子，也没有因为习诵乐谱忘记了孝敬父母，更没有因为学习鼓乐让庄稼歉收。既然什么都没耽误，哪还有什么话说？赞同或不赞同的男人，所能做的事，就是等等看。不过对于晋北的男人来说，在接受外出打工与承认女人主家的现实面前，他们宁可选择前者。

如果从更深一层的社会意义上讲，当女性接过男性手中的乐器，也就把男性管理世界、统治世界的“魔杖”接过来了，也就把历朝历代统统由男人掌控的器物以及由大大小小的器物象征的地位和权力接过来了，也就把男人精神世界中的神秘、神圣、神权一股脑地接过来化为平凡、化为日常了。即使女性还一时意识不到交接的意义，甚至连学者也没有做好回答和解读这一现象的学理准备，但接下来的时代必将做出历史评判：男人们失掉了乐器和器物，也就失掉了整个礼乐世界！

她们在仪式中演出，行走速度较慢，多多少少反映出不像男人们那样的敏捷。乐班教练和管理者都是老年男人，外出承办仪式时，行乐列队，携带分量较重的乐器，当然也不如男人方便。妇女参加的服务于各种仪式的表演性仪仗，也是她们不得已而为之的事。



图 2－12 新女性

可以看到两种相反趋势。庙会助长了旧有陈规的复兴，但旧有的对待妇女的偏见却没有复苏，得到了新制度的有效抑制。即使男性希望继续巩固早已稳操胜券的权利，也不会再造成妇女地位提升的阻碍，如同男性霸权没有构成对女性成为戏曲主角的抑制一样，社会大环境早已今非昔比。

中庄寨是个偎依在连绵起伏山脉下的小村庄，大山为屏为障，挡住了世俗喧嚣。雪后旷野，层波叠素，山脊上覆盖着刺目的白色，使峰峦攒簇的轮廓和褶皱，清晰异常。寺院掩映在山脚边。安静的村落听不到任何世间凡响，就像雪原上看不到任何脚印一样。四顾皆伏，无复人迹，静若太古，山脚下响起笙管时，超然世外的清雅，的确让人辨别到了女性的柔婉。当然，这柔婉中埋藏着一种倔强。

（四）贞元殿前的女唱家

晋北把参与鼓乐班的演员称为“唱家”，有点像民间把“鼓吹乐”称为“鼓乐”的方式。“唱家”既不同于城市里高高在上的“歌唱家”，又不同于传统的“戏子”，还不等同于“流行歌手”。“唱家”既唱戏曲唱腔，也通民族声乐，还擅流行歌曲。民间称呼，颇有道理。对此类似乎随便一叫的称呼留心琢磨，就会发现民间的智慧。用词上既要避免撞车，又

要说明性质，构词还不能复杂。组词就是民间的自我定位。“歌唱家”是城市文化的产物，“流行歌手”是通俗文化的叫法，“戏曲演员”是戏曲艺术的专利，“唱家”既避开了这些特点，又突出了乡村文化的特征，真是一语中的，定位到位。“唱家”是“杂家”，什么都得干，什么行当都行。该词区别于城市的“歌唱演员”，组词上保持了与职业演员清楚的界限，突出了城乡二元结构在塑造词汇时表明的虽然微小却判明性质的差异。乡村社会以自己的方式保持着尊严，决不攀龙附凤，也不自贬一格。想到这一层，甚至让人觉得没有比这个词更恰当地概括了。“歌唱家、流行歌手、戏曲演员、民间歌手”的叫法，都不能贴切地表达这个什么都干的乡村“游吟诗人”职业特征。

2006 年 5 月的恒山庙会上，“贞元殿”前的乐班有两位女性，年龄都在 40 岁左右（她们不愿意公开姓名），原来是河北省阳原县晋剧团的专业演员。一听演唱的字头喷口，发音硬挺洪亮，吐音坚实，飘逸悠扬，可知都是经过多年训练的行家。剧团解散，为生计所迫，现在主要跟随乐班跑码头。晋北的民俗仪式，都有从专业剧团下岗的演员，无须说，她们是庙会上最吸引人的专业人员。



图 2－13　晋剧清唱与伴戏乐队

10点钟后，庙上人多起来了，渐渐聚集了近百人。她们在观众聚多时开唱，自然有喝彩。这种生活，十分愉快。10点左右开唱，一个上午，各自表演两三段唱腔，每段时间约十几分钟。所以，有效劳动时间不长，体力上并不累，女演员们十分乐意。清唱中，略加一点形体表演，其中一位还模仿老生演唱。她们唱了《连环记》、《断桥》、《空城记》中的唱段。演唱晋剧时，乐队由鼓吹编制变为戏曲编制：板胡、二弦、二胡、三弦、板鼓、枣木梆子。乐师们说，这是专门“伴戏”的。

因为演唱，聚集者更多。人围在一起，七嘴八舌，指指点点，相互打趣，这是“庙管会”最希望看到的景观。少妇靓妆，坐观听戏，为庙会添彩。演出中，站在观众里的一位30岁左右、浑源县晋剧团的女演员，也因为气氛热烈，禁不住跳出来，自动加入（临时加入并无收入）。她嗓子很好，观众多次鼓掌。三位女演员十分熟悉，都是同道。正如我们观察的，女演员一个上午每人只演唱半小时，却可以得到百元收入，应该算份相当好的工作。庙会有了女演员与乐队的搭配，节目有了变换，气氛得到调节。

与之攀谈，女演员们介绍：浑源县乐班唱流行歌曲的多，有时还加跳舞。应县、阳高县的乐班多唱二人台。这些地方小传统，她们了如指掌，可见活动范围。她们说：一般庙会不唱流行歌曲，主要唱晋剧。她们是这一带数一数二的人物，遇有仪式，乐班多半会提前打电话通知地点和时间，她们随叫随到。后加入的女演员说：差不多每天都有演出，一般一天200元。剧团散了，只发40%的工资，勉强度日。但她并不悲观，这样反而挣钱多，“在国有剧团时，基本吃不上饭”。

出身剧团的女演员，依然保留着一丝清高，气质上与专唱流行歌曲的年轻姑娘不一样。她们依然持有戏剧艺术比流行歌曲高一等的观念，虽然两者不属于一类事物（具体到她们身上则合二为一了）。虽然个别场合也唱流行歌曲，但还以唱戏为主。人到中年，难与20岁上下专事流行歌曲的小姑娘比青春，虽说没有了矫健娇媚，但也没有那么娇气。戏曲女演员拥有成熟的演出经验，善于控制观众情绪。



图2－14　恒山庙会山下一角

话扯起来，已届中年的妇女，简直有些恨使自己终于醒悟了人生的“改革开放”来得太晚或来得太早。国家放弃了养活大大小小县级剧团的“保姆”制，鉴于政府资助的力度从中央到地方呈倒金子塔形的现状，她们知道了真相的残酷。自己养活自己，已成为县级剧团演员的唯一出路。传统艺术退出舞台，现代歌舞占据市场，知道周围正被一批批下定决心进入流行歌坛而且非把老演员取而代之的现代女孩挤对自己出局的现状，中年演员哪里还容得出空来自我清高。她们赔了青春，付了汗水，拼了老命证明的却原来是一条不再有前途的道路。伸着脖子期待着有朝一日国家剧团重整旗鼓再排新戏，却发现目前的经济体制，走的根本不是这条道。早一天告知真相也好，年龄还来得及另起炉灶；晚来一天也好，干脆解甲归田。这不前不后、不上不下的尴尬，让中年女演员无所适从。心怀理想，处境艰难，成了现在的境况：生活的困窘，谋生的艰难，尚存的尊严。她们对戏曲的热爱毋庸置疑，作为传统文化的守望者，却不得不面对现实，“蝉鬓敷粉，日以为常”的时光不复再来。对于这一点，她们表现出难以意料的平和，几乎无一例外地认为戏曲的衰落不可抗拒。听见局内人对自己事业前景条理分明的分析，真让人眼有些发酸。

我们找到“浑源县梆子剧团”的大院时，发现门口既没有单位挂牌，也没有传达电话，甚至根本没有人，仅有的一家住户疑惑地看着我们。左右打听，连县里人都不知道家门口还有个剧团。黑漆漆的大门里，坐落着一座古塔——浑源县城保存最好的古代建筑，依稀与文化保持着一丝联系。然而无人注意其存在，就像无人注意县梆子剧团的存在一样。剧团所在地本该是个声腔缭绕的院子，而现在，却像院中的古塔一样，安静地沉默着。

结　语

我们一直希望找到一个足以说明鼓匠、阴阳尚未改变其社会地位、可以表述的坐标，或许担任乡镇最基层的村级干部，就是一个坐标。冀中“音乐会”的“会头”，许多是乡村干部，甚至是乡镇级（原公社级）的党支部书记。相比之下，晋北的鼓匠和阴阳，几乎没有一个有过担任过乡村干部的经历。或许这是可以用来证明两种音乐组织的从业者社会地位高低的明证之一！一个音乐组织的社会性质，突出地反映在乡民对其从业者的公信力上。尽管社会上充斥着冠冕堂皇、翻身解放的尊敬字眼，老百姓依然坚定地认为鼓匠和阴阳是个不能成为公共事业主持者的阶层。鼓匠挣钱，阴阳迷信，他们的行为与乡村公益事业风马牛不相及。需要思索的是，如此定位不是来自社会主义经济体制和主流意识形态的“判决”（政府提倡的人人平等观念恰恰相反），而是源自传统社会的伦理秩序，自古如此！

在社会主义制度中，被认为属于最底层的人却不能像普通农民一样成为乡村集体的领导者，这一标准反映了晋北老百姓对鼓匠和阴阳的历史定位和现实态度。五台山与恒山的背景，隐隐约约地让身着袈裟和道袍的人游离于当下制度之外。让他们得到实惠的名山丛林，也同样是罩在他们生活空间上的巨大阴影。

中国人对“王八、戏子、吹鼓手”的歧视始终没有改变，哪怕是歧视

者和受歧视者的身份改变了，原来的受歧视者摇身一变，照样还是被歧视者。也许，这是音乐史上最令人黯然伤神的轮回。就像“戏子鼓匠”在社会地位层面是受害者而在经济利益层面是施害者一样，社会主义革命并没有把被歧视者变为不受歧视的人，他们手中的乐器似乎命中注定是把演奏者变为被歧视者的魔杖。

农村家庭劳动的低回报率，使一般家庭维持在温饱线下，鼓匠、阴阳的商业性劳动，并没有超过这条水平线。他们何以一代一代、不改初衷、依然从事根本没有多大回报的行业？从古至今，土地是农民唯一能够抓住的东西，但正如我们所知道的那样，当农民唯一拥有的土地再也养活不了支脉繁衍的一大家子人时，生产的果实仅仅可以维持果腹，在生老病死、礼仪交往面前捉襟见肘，绝对没有回旋余地时，鼓匠就不得不操起没有选择的手艺，从事可以换到现钱、老实巴交的人视为“瞎折腾”的行业。只有当生存变得异常艰难时，暂时离开土地，才成为迫不得已的事。“生产的家庭化”、“没有发展的商业化”是中国小农经济的普遍现象，鼓匠只是在极其有限的范围内得到一点实惠，数量决不会达到改变基本生活状况的程度。他们终年跑来跑去，收入也决不会超过家庭内的消费水平。唯一可以称其为“事业性投资”的就是一套乐器（现在是电子乐器和音响设备）。这可以说是鼓匠唯一超出生活消费范围的投入，即使是在市场经济越来越不能回避的竞争中为了取胜必须的投入，也要耗费几年积蓄，因此积蓄“资本”不属于这个社会阶层的思考范围。

等级森严的男性社会中无权享受象征社会地位的礼乐文明的女性，在庭院中公然演奏传统上只有男人才能碰的乐器——象征着礼乐文明或男性文明的乐器——享受男人们享受的礼乐。她们的行为证明了什么？农村女性——构成人口主体半边天的群体，离文化艺术最远的性别，终于用那双在绣花布上证明灵巧神奇的手，证明了在演奏乐器上具备的同样能力。

哈金《沉默之间·前言》说道：

> 作为一个幸运者，我为那些不幸的人说话。是他们在生活的最底

> 层挣扎和牺牲，创造了历史同时又被历史玩弄和毁灭……如果这些并非完美的人不值得我们去关爱，至少他们的命运值得吸引我的关注和记忆。他们有权张口并被提到。①

记录鼓匠的存在，记录鼓匠的知识，记录鼓匠的苦乐，记录这个最爱闹动静又最沉默寡言的群体，是个多么有趣又多么艰难的事。因为他们太不善于表达自己了。其实他们有许多值得写的故事，但到了他们嘴里，就变成了干干巴巴的几句话。我们需要多长时间才能把这些故事掏出来呀！在我们眼里，或者说在我们耳里，鼓匠、阴阳的故事，不仅是个说着听的故事，而且是个有表演、有音响、让音乐家听得出其中感情和辛酸的故事。当然，他们的生活不仅是些与老百姓的主流生活略有差异的引人入胜的故事，而且是因为叙述主体的历史渊源可以作为融汇着一个行当诸多传统规矩的社会史。无论是男鼓匠还是女唱家，他们讲述的故事，融汇着他们眼中的历史和我们眼中的历史以及我们共同走过的变迁的历史。

参考文献

[清] 酌元亭主人

1956:《照世杯》[C]，上海古籍出版社。

陈祺生

1957:《旧时代无锡粮食业的常用切口》[J],《语文知识》第12期。

曲彦斌

1987:《中国民间秘密语漫说》[N],《中国文化报》12月23日。

1990:《中国民间秘密语》[M]，上海三联出版社。

1991:《中国民间隐语行话》[M]，新华出版社。

1991:《江湖隐语行话的神秘世界》[M]，冷学人（曲彦斌笔名）。石家庄：河北人民出版社。

---

① www.zgyspp.com/Article/“中国艺术批评”网，2008年12月20日发布。

赵宏因

1986：《一个特殊的隐语区——夏县东浒“延话（隐语）调查纪事”》[J]，《语文研究》第 3 期。

侯精一

1988：《山西理发行社群行话的研究报告》[J]，《中国语文》第 2 期。

刘红庆

2004：《向天而歌——太行盲艺人的故事》[M]，北京出版社。

景蔚岗

2005：《中国传统笙管乐申论》[M]，长沙：湖南文艺出版社。

吴 凡

2007：《阴阳鼓匠》[M]，北京：文化艺术出版社。

陈克秀

2007：《雁北鼓吹乐艺人的“黑话”》[J]，《中国音乐学》第 4 期。

第三章
吹破平静——滑家乐班



记述一个时代的变迁，记述刚刚脱离了贫困的鼓匠对于金钱的渴望以及渴望中包含的对生活的合理追求，常常是件心情沉重的事。从事音乐的研究者没资格在一个采访点指手画脚指责人性的贪婪，但道德的力量又使中国学者难以控制不去指责脱离了传统精神的贪婪。我们面对的是一个刚刚从压抑中释放欲望而且欲望层出不穷的时代，当背过脸去避开那些不愿意观看的贪欲目光，面对那堆用了几十年的家具和比它们还要破旧的老式农具，满腹的“正义感”又全部化为宽容。一个鼓乐班不过是变幻的大合唱中的一个声部，乐章就是由这一个又一个声部构成的。记录他们演奏的优美乐调时，难免不裹挟着演奏这类音乐的古老风俗中的陋习和片刻跑调的乐段。悦耳与刺耳、乐音与噪音、按律与驰律，成为一群以农为主、兼及别样的阶层摆脱困境时挣扎的叫喊。我们喜欢也罢，不喜欢也罢，都应该忠实记录——一个家族完整的生活实录。

本文在众多鼓匠班中选择山西省大同市阳高县滑家乐班为叙述对象，之所以这样选择，当然是因为这家人不平凡的经历。晋北地区，没有一个鼓乐班像这一家子一样，父子、兄弟、叔侄，一起走出国门，到了美国、英国和荷兰，参加国际艺术节，在英国名牌大学教唢呐，成为改革开放以来享受打开国门政策的第一批农业人口中的得益者，也成为迈出国门、走向世界的第一批雁北农民艺术家。他们几乎从未出过远门，结果一出门，

就到了美国，就到了英国，就到了欧洲。这一大步，跨越了县城、跨越了省城、跨越了国界，更重要得是，跨越了祖祖辈辈闭守的农业文明的视野，跨越了从未超越的传统文化的围墙。收入他们眼界并贮藏眼底的景象，再也不止是“话桑麻”的农田了。那双啼听着世界并在啼听中辨认着世界潮流的音乐家的耳朵里，当然也不再仅仅是唢呐声声了。

第一节　家族乐班

（一）家族成员

山西省大同市阳高县罗文皂镇杨家堡，是一个普普通通的北方村落。北方农村所有平凡与质朴的景致，村落中一应俱全。不同的是，鸡犬相闻的土路上偶尔可以听到并非每个村庄都可以听到的唢呐声。飘浮在百余米长土堡断壁残垣上的唢呐声，让这个小村庄有了几分特殊。全村人口 1500 人左右，约 400 余户。东西南北之间，一马平川，无遮无拦，可以毫无顾忌、随心所欲地建筑房舍，因此，为了防御，也就得在无遮无拦的平地上多费一道工程，垒起百余米长的土堡。如今土堡废弃，但高大围墙依然是全村最雄伟的背景。“村园门巷多相似”，如同所有农家院落一样，滑银山一家也是独门独户。也像所有北方的庄户人家一样，有一排坐北朝南的房子，前有伙房，侧有牲口圈，屋前种菜养花，大门开在院子东面。

就是这样一个小村落，竟然藏龙卧虎，出了那么一大家子能人。这个以演奏大唢呐为生的家庭，是个典型的以血缘纽带为主的民间艺术组织，主要成员就是一家子。滑银山是当地有名的乐班班主和唢呐“上手”，哥哥滑金山打鼓，兄弟俩占据着乐班的主要位置。

家族史上没什么可以炫耀于世的人物，从业史上也没什么记不清几代人的古老渊源，他们还没有把家族艺术史推到三皇五帝的坏习惯，老老实实地告诉人，爷爷滑发（小名“五驴”）就是家族中最早开始做鼓匠的人。但滑发从来不“吹尖”（上手），主要“拉塌”（下手），可见刚刚试着放

下锄头拿起唢呐的探索者，还不具备独立门户的技术。对于学艺源头，他们只知道爷爷跟舅爷罗存初学唢呐，那是“打日本鬼子在这里的时候”。我们在庙会上遇到镇门堡的史恒（77岁），他回忆说：“罗存是个记忆力超常的人，听完一曲儿就会吹。有个难曲子，所有的人都吹错，只有他吹得对。”可见罗存在民间依然有点影响。滑发1957年去世时，请同行的鼓匠、阴阳发丧。真正能够记住这家人早年生活与唢呐有关的事情，其实少之又少，近于无迹可寻。若以最初跟有名有姓的舅爷学唢呐作为可信旁证的话，除了符合条件的上述故事之外，再就百无其一了。这就是民间艺人的真实历史，无迹可寻，无稽可查。如果算上罗存，滑家人做鼓匠，顶多不过四五代人。

父亲滑生堂，1986年去世。他吹得好，常“吹尖”。现在滑家还保留他用过的唢呐和一攒买自浑源县的笙。另外还有一个专门用于演奏晋剧唱腔的板鼓。板鼓破旧，不再使用，据说出自苏州。我们无法证实此说的可信性，但当地确实没有制作板鼓的作坊。滑生堂有抽大烟的习惯，外出发丧，夜以继日，时时抽上两口刺激情绪。这种按照行内传统说不上好也说不上坏的习惯，得到大多数发丧主家的默许乃至鼓励。主家人当然愿意鼓匠情绪饱满，支撑长久，所以据说还有主动提供大烟的事。当地鼓匠似乎都认为，“抽大烟对吹确实有好处”。滑银山说，也曾试过，感觉确实好。但穷鼓匠心里明白，抽那玩意儿，是为了养家糊口，决不能上瘾。

1949年前，滑家勤俭持家，靠从嘴里抠出来的积累，买了几垧地，但在20世纪50年代“公社”化过程中（从私有制转向公有制），同当时整个中国农民的情况一样，一夜之间，土地充公。农民对于新型国家经济体制的认识是以失去土地的切肤之痛为代价的。改革开放后，物归原主，再次拿回土地的农民，又一次找到依靠，但迅速崛起的商品经济大潮，使刚刚润肥了土地的半农半艺的鼓匠，拿不准是原地不动好还是离开土地好。这个天生与商品经济沾点边的阶层，在自我叙述中常常表现出类似的犹豫。勤俭持家积累的土地，一夜之间成了“人民公社”的财产，这件事是否给一家人造成土地也不怎么可靠而手中的唢呐或许更容易把握的印象？

无论如何，当大部分农村人还在温饱线上挣扎时，以唢呐为生的家族，日子就比别人过得轻松了一些。他们几乎是前些年间杨家堡唯一不靠土地生活的家庭。

滑金山又叫“通事”。因为出生前父母常常吵架，待他生下后，两口子竟然神奇地再也不吵了。因此认为，孩子让他们“两两相通”，所以起了个小名叫“通事”。滑金山 15 岁时曾在大同市杂剧团乐队中工作过一段时间，弹三弦、拉胡胡、吹箫、打扬琴，奇怪的是，他偏偏不会吹唢呐。

滑银山 1968 年与娘家在王庄的妻子结婚，岳父也是会吹管子的阴阳。那时吹一场才 2 元钱，更早的时间才 8 角钱。问起鼓匠现在的收入，他们常常模棱两可，含糊其词，只有谈起以前的收入，才能大大方方地说。这几乎是所有鼓匠的规矩。

滑银山生性木讷，不善言辞，不善交际。这种秉性对于在不大范围中与其他乐班竞争的组织来讲，不怎么有利。班主承担的责任，无论如何已经不是只关乎他一个人家庭利益的事了，而是对上上下下都得有所交代。他的行为必须与商业利益挂钩，与各大庙会的管理者疏通关节，保证在大庙会上历年受到聘请的稳固地位。乐班成员对班主难负领头之责的品质也时有议论，他沿袭旧道、不务新途的行为，可能早令后代们质疑了。但从另一方面讲，他的质朴性格，在质朴的乡村，反而成为令人信赖的素质。也就是说，正是因为班主的默默不语，保持低调，才保证了与其他乐班没有多少差别的平常样态。在“枪打出头鸟”的乡村社会，想落得卓尔不群，可不是件容易的事。他的话越少，演奏越得到信任。这似乎是个怪圈，但乡村社会就是不以能说会道作为判断一个唢呐手水平高低的标准。在保持信誉的互惠经济的语境中，一个班主只要做出过几件令人信服的事，以后的事情就好办了，这个乐班也就成了绝对的名牌。并不是他们在一个地方取得的成就超过所有人，而是长年累月的相熟和信誉，使乐班永远有人记得。

无论如何，滑银山是本乡本土的人，这是乡村社会运转机制中绝对重要的本钱，如果拿例证检验的话，可以以乐班人员流动的事反证本乡本土

的优势。此前在其他地区的采访中曾经遇到过不多的外乡吹鼓手到异地谋生的事例。即使外乡吹手加入当地乐班，也只是作为普通成员而决不可能成为主持乐班的班主。班主的选择决不仅仅以技术标准为前提，首要前提是，必须在当地拉到足够的“活”。靠技术不能保证班主拉到足以维持生计的红白事，没有一个个乡村俗事维持的经济收入，乐班就意味着死亡。所以，为班主者，需要的是当地熟络的生活网络，而网络的建立，是以在此地生活几十个年头为前提的。无须说，只有土生土长者才具备如此条件。一个外乡人可以参与当地乐班，而要维持一个乐班，就几乎是不可能的事了。

乐班活动范围，一般不超出物质需求的基本范围。表面上，基本需求以生活习俗、方言俚语为前提，但本质则是传统交通条件下以最小时段可以到达的区域为止，即使采用现代交通工具（这在农村仍然十分有限），生活习俗和方言俚语也还是一方百姓认同的标志。如何一个人采用其他地方的语言，与本地人的交流就产生隔阂。所以，“生于斯长于斯”，就是班主的最大优势。

一家人遭遇过一系列艰难困苦，事事都使人烦恼，但他们没有被击倒。吹打使相依为命的兄弟俩摆脱了困苦，使他们有了收入，使他们有了快乐，使他们摆脱了贫困的纠缠。因此，他们喜欢吹打，或者说，不得不吹打。只有吹打的时候，他们才能获得只有自己知道的愉悦。

滑银山说：“自打我骑在爸爸脖子上听他吹唢呐，到今天把儿子教成鼓匠，记不清跑了多少地儿。”大唢呐是家庭生活的一部分，是“支柱产业”，或者说是全部生活。因为这份多年感情，“最见不得别人糟蹋它”。但看着已经无人愿听的套曲消失时，他们似乎也不感到痛惜。“丢的东西多啦！”面对流行歌曲的泛滥，除了在类似我们这样的专业人员面前抱怨几句之外，他们也不怎么谈论是好是坏。到了一把年纪，老鼓匠的生活宗旨渐渐归落到见怪不怪、知足常乐上头了。

滑银山的儿子滑磊，继承父业，以吹唢呐为主，并逐渐在日常事物中分担父亲的操劳。庙会没有重大仪式的时段，他都替父上阵。只在仪式的

关键时刻，由父亲主奏。滑磊能够在天刚刚抹亮时爬起来，在空荡荡的庙院中和几个徒弟一起蓬头垢面地吹吹打打，负起家庭责任，对于贪睡的年轻人来讲确属不易。做鼓匠的，这时才能实实在在地体会到生活的艰辛。演奏完，面对一地散乱堆放的“家具”，他能够收拾整齐，那种细心让人觉到了职业造就的成熟。滑磊年轻力壮，但怎么看还都像个未成熟的大孩子。可以说，放下乐器，他就是田野中撒野的孩子。但乐器使他成为鼓匠，唢呐剥夺了他逃避家族责任的轻松，唢呐赋予他承担家族责任的权力，这是一个年轻人必须成长、必须成熟的理由。他与新生代鼓匠一样，开始承受生存压力，知道经营乐班的难处，“我用我的能力辅助父亲”。

在他身上，可以发现只有出生于鼓匠世家的孩子才有的对音乐下意识的机灵，这种教育就是最令音乐教育家们着迷的渗入骨髓、浑然天成的方式。十来岁时，他就可以无师自通地吹唢呐了，指法的柔韧，嘴唇的控制，鼓钹节奏与唢呐旋律之间的调配，凡是与音乐相关的一切行为，协调程度几乎到了就像支配身体任何肢节一样的地步。抛开鼓匠烂熟于心的曲子，遇到一首新曲子，我们就想试着听听他的意见。试探性地指着电子琴上各类节奏型的按钮问他，应该如何选择。他哼了哼旋律，熟练地摁了两三个节奏键，眯起眼睛审视了一会键盘，然后毫无迟疑地说道：“应该用这个节奏型，这样才能上下呼应，才像一套。”天哪，亏他想得出！这是最专业的选择。他每次这么做时，你都难免对他近乎职业高手的感觉无比信赖。

虽然与父亲做着同样的事，但他觉得与父辈完全不同。父亲是传统工匠，在传统乐曲上下功夫，而他认为在经营渠道上应酬更重要。他是家庭中最年轻却有了出国经验的鼓匠，同龄人对这个大孩子的出国经历羡慕异常，当然别人把结果归功于他的父亲。他不否认父亲的重要性，但也不怎么愿意听父亲的话。父亲提供衣食住行，他也没让父亲失望，合拍地跟上了父亲，成为区域高手。所有年轻人想吹而吹不下来的曲子，对他来说都不难，老曲目虽然也学了一些，但主要演奏的还是流行歌曲。他早就选择了退学，原因是在课堂上心猿意马。拿着唢呐的感觉，让他觉得自在。“在庙会上，至少比呆在家里好玩。”他说在学校时“淘”得有点太离谱，

愿意活在半是商业半是艺术的世界里。

他平时都跟乐班的一帮小哥们儿凑在一块，知道乡村组织就是情感管理、道德管理的天地。日常运作的很多事，尤其跑东跑西的江湖生涯中积累的经验，使他知道怎样与主家打交道，怎样讨价还价，怎样讨人喜欢。面对如火如荼的经济环境，他表现出了更加强烈的渴望变化、渴望发展的心态。置办一套像样的扩音设备，是他喜欢的事，对其他没有过高的消费欲望。电子乐器和音响设备，要花近万元，七八年前，还是有点出格的事，但他不管别人怎么说，把老年人的反对置之脑后。他知道，现代乐班的成功指标，就是掌控新设备的能力，由此才能使自己的机会多于同行，他将此点视为成功的主要目标。

2006 年以来，滑家乐班的年轻人最想做的事和热衷谈论的话题，是把晋北大唢呐申报为“国家级”或者“省级”“非物质文化遗产名录”。由此可以看出他们对现实需求的敏感度。自己花钱制作录像片，撰写申报材料，一直忙活着与传统鼓匠的生活不相干的事。跑到北京来，向中国艺术研究院音乐研究所打听怎样申报，申报程序如何。虽然他们心目中的“非物质文化遗产名录”与实际情况相差十万八千里，仔细琢磨全都不靠谱，但那股认真劲，真让人感到年轻鼓匠把手中技术纳入国家知识体系的强烈意识。

滑银山的女儿滑青芬（26 岁），排行老四，曾在县京剧团工作。剧团原有 60 人，现有 30 人。本以为进了剧团，拨云见日，可以吃皇粮了，没想到，伴奏了几个月的戏，没拿到多少钱。因为发不出工资，大家各奔东西，自谋生路。作为女孩子，她曾是阳高县最引人注目的人物之一。15 岁开始吹笙，16 岁跟班打锣。农村最早学艺的女性，大部分是因为家庭背景关系，没有家庭背景，一般女孩子绝对想不到学乐器。这一点与城市学习音乐的女孩子是为了提高审美素质的要求大相径庭。乡村女孩子学习乐器，如同家庭的男性成员一样，是为了生计。家族乐班，出门办事，集体行动，女性成员得到男性成员的照顾，不会出现被其他男人欺负的事。开始在外时，她们会面临一系列程度较浅的困境，主要是心理方面的，只要

大大咧咧，不拿男人的目光当回事，也就没什么。

如今，滑青芬已经是拉家带口的人了。结婚之后，不愿再抛头露面，按照当地规矩，抛头露面，实乃女性大忌。虽说已经不到外面干活了，但在庙会上，我们还是看到她随着家人心不在焉地打打杂。学了这么多年音乐，最后选择放弃，似乎来得太随便，但这个“随便”背后，确实存在着乡村女性难以避免的宿命。如同她并非鬼使神差地学习乐器而是因为出身鼓匠家庭的情况一样，她放弃乐器也绝非鬼使神差，因为乡村社会的女人不得不听从那些拿着唢呐和不拿着唢呐的男人们的指令。

男人从事的职业和女人从事的职业，是人类最古老最沉重的话题之一。众目睽睽下，一个女孩子演奏着一个本来不属于这个性别操持的乐器，面对的社会压力会有多大？为什么有些乡下女孩子走出了家门，越是看到外面的世界，越是体会到走出去的好处，而另一些女性则在结婚之后宿命式地回到家庭？支配着返乡回家的背景，是她们不习惯于抛头露面的生活基调。相夫教子，勤俭持家，一辈子不离家门。因此，她们与背井离乡在城市舞台上如鱼得水的女性艺术家的距离越来越远，远到再也不会相交。最后，一些人成为城市著名艺术家，一些人则永远是乡下村妇。想着下一场演出应该准备哪一首新歌与想着下一顿饭是放一勺米还是一勺半米的女人，意识上当然有天壤之别。假如今天舞台上来自乡村的女歌唱家不幸当年回到家乡西窗剪烛、梳头打扮，泱泱大国的音乐舞台上就少了许多色彩。

表 3－1：滑家乐班人员统计表

姓名	性别	出生时间	与班主关系	擅长	习艺时间	教育程度
滑银山	男	1947	班主	唢呐	7 岁	小学毕业
滑金山	男	1941	兄弟	鼓、二胡	8 岁	小学毕业
滑　磊	男	1981	父子	唢呐	7 岁	小学毕业
滑　普	男	1964	叔侄	唢呐	8 岁	小学毕业
滑　云	男	1963	叔侄	唢呐	8 岁	初中毕业
谢　建	男	1985	师傅	唢呐、萨克斯	16 岁	初中肄业
李　波	男	1987	外甥	唢呐、架子鼓	7 岁	中专毕业

（二）炉火纯青的技术

初次看到滑银山，觉得其身体明显地比钟思第（Jones Stephen）第一次采访他时拍的照片萎缩多了，但吹起唢呐来，这种感觉就不存在了。他的表现，早已没有年轻人的急切躁动和按捺不住，那种按捺不住的表现欲，往往使年轻人过于关注细节而忽略整体把握，因而折损了全曲的气象和表现力。过分关注细节的倾向也往往使深入挖掘的力量迷失在节外生枝的装饰中。年轻人演奏乐曲的不少段落，细微处精致耐听，几乎无可挑剔，但缺少了应有的节制和隐忍，往往把听众带入过分激动的瞬间，从而忘记整体。滑银山的老到，却在整体上给人以浑圆大气和成熟气度。他总是一点一点、不慌不忙地推动乐曲，把该有的兴奋点安排在该让人关注的关口。因为结构需要，应该推到高潮了，他的乐曲自然而然达到那里。民间乐曲中的所谓“高潮”，绝非西方曲式结构意义上的整体性高潮点，而是一种被艺人称为“肩膀头”的火候，到了那个“肩膀头”，就会觉得舒服痛快，欠一点都不行。

不太了解这个行当的人，听鼓匠演奏，多半会把套曲当作即兴之作，其实老鼓匠的演奏都严格地照本宣科。他们的出入自如、出神入化，已经让人觉不出是习模了。个别音符的偏离或片段乐句的改编，当然无伤大雅而且点石成金。这家人演奏的《玉芙蓉》、《中芙蓉》、《百合宴》、《上谯楼》、《将军令》、《大雁落》、《本调水龙吟》、《梅花调水龙吟》八个套曲，全部收入《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》。如果把记录在案的乐谱与另一时间录音、出版的 CD 光盘相比，其间差别不大的旋律一定使人相信，民间鼓匠即兴发挥的旧传，往往言过其实，夸大其词。

滑银山只会演奏几首流行音乐，同时拒绝小唢呐的“先进”技术，这大概是像他这样年纪的鼓匠保持古典韵味的前提。不管什么乐曲，到了他手中，都会按照传统味道改造变味。如同京剧演员把歌曲唱出西皮二黄的味道来一样，老鼓匠也会把流行音乐吹出“八大套”的味道来。他们接受采访或遇到外人时经常说的一个话题就是：根本不愿意演奏流行歌曲，但

为了生计，不得不演奏迎合时尚的东西，那不是出于本意。可以说，21 世纪依然延续在农村的传统乐器和在这些乐器上演奏的传统套曲已经与时代脱节。他们是在旧世纪行将结束的分节点上、新的心理年代刚刚徐徐展开的一群人，被传媒和周围的儿子、徒弟们生拉硬拽、踉踉跄跄地进入了“新世纪”。或许人们只能从老鼓匠的演奏中体会到至今依然的“过去式”。感人至深的传统套曲，可以为我们内心深处对传统技艺的绝望拉上一道幕布，虽然套曲依然让人对传统文化精细部分无可奈何的消逝产生宿命感。

他们借着音乐，住在自己的乌托邦世界里。从音乐技术方面讲，音乐家们都能接受任何类型的新曲调，但内心深处，总有一种情调是最喜欢的，那是一种让人在任何情况下都能定得住神的曲调。这是外行人不能理解的一种特殊的旋律构成方式。音符只有以这样的方式构成时，才会形成一种难以言喻的情味，让熟悉这种语言结构的人沉静下来。久而久之，在一个特定圈子中，这种构成方式影响了鼓匠们的审美方式与价值判断，其间脉络勾连，自成一家，相对封闭。

他积累的戏曲曲牌，基本来自庙会上看戏的经历。汲取戏曲音乐，从戏台上学曲牌，成为鼓匠重要的曲目来源。可以说，滑家乐班是一群技艺高超的大厨，除了传统“八大套”的招牌菜，还能胜任各种当地戏曲和小调的烹饪。对主题翻来覆去、过于沉闷的唱腔，他会巧妙地安排许多幽默的音色不同的对句，往往令听众竖起耳朵。在音区变换上，他会突然安排出一段高亢的旋律，让人有结束的惊奇。

单就乐器选择而论，是人人应有的自由，年轻人愿意选择电子琴，只好由他。至于老鼓匠们，不过是想用家藏的敝帚，在农家小院与城市文化之间拉上一层薄薄的纱布。他们看得见那边，但还保留着自己的天地。想为跟不上形式的现在和自己的过去，留下一点声响和念想，在不得不随波逐流的现实生活之外，保留几套老曲子，不换腔，不改调，这种感情总是真的，也是他们可以独自享受并与圈中不多几个朋友共同分享的乐趣之一。对于滑家鼓乐班擅长的那几套老曲目来说，滑银山已经走脑过肠、走指过唇了千万遍。可以这样说，只要他站在那里吹这首曲子，别人就别再吹了。

（三）独占庙会——地位象征

许家园“青云寺”庙会每年只雇一个乐班，平均每天付100元，管吃管住。这是当地乐班生存的重要途径之一。在庙会广场上演奏，比起在家庭葬礼中办事，要自由得多。乐班每日清晨在固定时间演奏，雷打不动。逛庙会人气最旺的时间，反而因为有许多团体参与，可以分批分拨的轮流值事。

因为名声，滑家成为庙会固定聘请的乐班，年年如此。“庙管会”与他们熟悉，知道滑家人老实，没必要时时监视。庙会期间，我们一直没有看到“庙管会”的人来督促乐班什么时间应该开始演奏，什么时间应该参与什么仪式。他们知道滑家人懂规矩，定会按时履行职责，不会偷懒耍滑。其实，“庙管会”的人来来往往，出出进进，就是监督。他们对滑家人的信任当然是以乐班音响不绝于耳为基础的。

滑家人常年在庙会演奏，来往的香客基本上都认识，结交朋友自然遍布乡村，家里有事也自然会雇他们，公共场合的交往，自然成为一种潜在资源。由此可见乐班占领庙会窗口的重要性。占领庙会，就能在地方话语中独享优先权，这棵招风的大树可以获得第一缕吹来的春风。在此位置上，乐班合理合法地借用了宗教的尊严，借用了庙会的权威，借用了社会的公信力，把其发展为在密集人群处做行业广告的机会。无须说，谁能获得这一地位，谁在区域社会中就独领风骚。所以乐班多喜在庙会上抛头露面，甚至不请自来，送上庙会。混个脸熟，自然就是扩大影响。

“阴阳”的笙管乐风格，更符合传统的庙会精神，但“庙管会”资金有限，不能样样都请。滑家乐班独享尊荣，当然因其在当地的影响力。按理说，庙管会应该邀请一个被当地乡民认可的阴阳乐班，但滑家乐班的影响力反到比请阴阳的效果好。这大概属于说不出来却隐藏于当地人心中、且支配行动的潜规则。

庙会自然有一套规矩。滑金山说：按照惯例，庙会期间每天早晨四点半开始演奏。初三是“正日子”，必须“起五更”，演奏《打排鼓》、《上

谯楼》、《将军令》。初四早晨，仪式同样，演奏《百合宴》、《打排鼓》、《水龙吟》，本调《海中龙》加《百合宴》，带《海青拿鹅》。这段时间不能吹流行曲调，因为是敬神敬佛，不是对人吹的，需要演奏“八大套”。

另外，庙会上还有一些私家的许愿还愿仪式。试举一例。

一天上午，一家人来庙上香。举家而来者约有二十余人，抬着三张桌子。每张供桌上摆着八个盘子，共三套八盘，称为“三人”。每套供奉都是用面食做成“双龙戏珠”图案，十分讲究，也十分隆重。

供奉者行走路线，也有讲究：从青云寺前面的广场，走到庙墙右侧，绕到后门，从庙后门入院。再从后院绕到最后一排大殿前。一班人停下，放下供桌，鞠躬行礼，鱼贯而入，进入大殿，向神像跪拜。抬来的供品，交给庙管会的老人接收。老人们在众人面前，把供品一样样摆在左侧胡爷神像的基座上。

献供人把带来的黄色、红色“神袍”，一件件给神像披上，称为“献袍”。主殿庙堂中，塑有三座神像，婆罗树王佛（管水）、水天佛（天官）、胡爷（管雨）。旁边还有一个“出伏胡爷”（只管下雨，不管水），两侧各塑一条龙。神像很高，需要人爬到基座上，为神像披袍。三个妇人爬到台上，为胡爷“献袍”。抬供者用烟点燃香，一炷一炷插到供桌前的香炉中，一起跪拜叩头。

一个家族专程供奉的事并不多，庙会期间，只此一家。村民们说：一是今年家中有大事者隆重供奉，一是家里有钱者出来显摆。

供奉者一出现，滑家乐班就在前面引路吹奏。从庙后门一直引到院中间。他们的声音自然引起赶庙会者的关注。供奉者在大殿前行礼时，乐班退到众人之后。奇怪的是，乐班采用的乐器除了一支唢呐、两攒笙、一鼓、一镲的传统编制外，还加进了萨克斯。当地人似乎并不在乎仪式中加进的新音色。演奏后，主家给滑家乐班一份报酬。

中午，又有一家人拿着黄色锦袍“献供”，中间夹着500元的上供费。费用由庙管会的人收下。这次滑银山邀请钟思第一起吹奏，钟思第也乐意答应。两人演奏着大唢呐，并排走在献供队伍前。他们在正殿门前奏了两

支乐曲，进殿献袍时，鼓匠解散，主家最后付乐班150元。

滑家当然希望供奉的人越多越好，但几天中，供奉者很少。实际上，庙会期间我们很少看到滑银山演奏了，孩子们承担了大部分任务，他倚老卖老，不怎么亲自动手动口了。但每有献供者，滑银山都亲自上阵，可见对仪式的重视。

庙管会对乐班的这类收入不加干涉。试想，传统精神浓厚的时代，如果时不时有一拨献供者，对乐班来讲，也是笔不小收入。独享庙会，还有诸如此类的额外收入，当然是优越性的体现。

庙管会邀请阳高县晋剧团在此演戏，按照当地规矩，每场800元，庙会共演九场，其中一场是“送的”。所谓“送的”，就是因为剧团收到庙管会的邀请和报酬，需将感谢之意化为实际行动，加演一场，以示报答。也就是说，庙管会实际付给剧团的报酬是八场。为了感恩，上午10：30，阳高县晋剧团也到庙里“献袍”，给胡老爷、天官、地官各献一袍。他们的献袍仪式没有请滑家乐班参与，而是自己在神像前唱戏。

许愿还愿是庙会上常见的仪式之一，许多人、还有像乐班、剧团等组织，都要到庙里面捐资还愿。乡民们带着愿望，一个世俗的愿望，到这里奉献隆重的祭品。可以发现，人们带着满意的神情离开。

（四）流行音乐表演

2003年7月，许家园庙门外的广场中央，临时搭起一个舞台。滑家乐班的年轻人终日在上面奏乐，除了清晨几乎无人在场时演奏传统乐曲外，其他时间全部表演流行歌舞，几乎占满了人烟稠密的白天。滑家乐班装配了电子琴和架子鼓，扩音器材的确把庙会弄得花团锦簇，欣欣向荣，震耳欲聋的音响贯满全场。

城市景观出现在庙会上，让我们多多少少感觉有点别别扭扭，怎么都觉得不舒服。虽然是些熟悉的歌，但在庙会上，老调新唱却别有一番风味。耳熟能详的旋律出现在不熟悉的乡村青年嘴上，特别加进地方特点的演绎，便忽然有了介于熟悉与陌生之间的感受。他们看到我们这些城市音

乐家，多少显得有点犹豫，在不懂新艺术的乡民面前的自信和潇洒，略略打了折扣。我们自觉，尽量站远一点，别影响人家发挥。

请来的歌手，来自县剧团，有备而来，唱到尽兴处，闭目昂首，物我两忘，引得同龄人鼓掌欢呼。靠着麦克的伟力，已经很难辨别一个人的嗓子到底是好还是坏，是专业还是业余，只能看现场效果是否轰动了。对流行歌曲一向缺乏好感的老年人也忍不住过来凑热闹，看个究竟。滑家乐班演奏的流行歌曲，虽然处处模仿城市，但总是喜欢按照自己的意愿画蛇添足，弄得熟悉的旋律花里胡哨。双手一搭，腮帮子一鼓，嘴皮子一紧，音符、旋律、乐句，一个接一个地蹦出来了。嘴皮子和手之外，身体也不闲着，跟着节奏扭来扭去，通体是个乐器。不协调的装饰和炫技，在试图体现富于时代气息的组合下，硬生生地掺和在一起，造成"城乡结合部"的无秩序感，让人说不出来是好还是不好。

不胜其烦的是，演员要时时兼做广告。唱一首歌，举起一种当地的酒，对着话筒，大声推销，把"文艺搭台、经济唱戏"落到了实处。只可惜把个好端端的聚众娱乐变为商业推销。庙管会根本不关心表演者是否来自专业剧团或鼓乐班，也不关心为推销广告拿了多少回扣，只关心拿来的货色能不能让庙会热闹，烟酒自然是最合适的催化剂。

演出后还有专为观众开辟的卡拉 OK 下半场，有意者可自告奋勇上台一试。庙管会的良苦用心显示出来了，城市舞台的互动节目，马上搬进庙会，提供机会，展示才艺。有此形式，就可以明白围观的年轻人从三三两两到摩肩接踵的原因了。拿年轻人唱卡拉 OK 的水平检验流行歌曲的普及程度，这倒是个绝好场合。卡拉 OK 伴奏带，成功地改造了乡村青年的音乐素质，使相当部分未受过系统音乐教育的人，多多少少找到一点音调的感觉。像描红一样的模仿，毕竟让人顺藤摸瓜般地找到了旋律，五音不全的人，也给硬掰回来了吧。扶人上轿，送人一程，而且一路让人神魂颠倒，就是卡拉 OK 的真谛。可以看到，参与者相当踊跃，你方唱罢我登台，不亦乐乎。当然，大部分人唱得极难听，虽然嗓音折磨人，音调倒还大致跟得上。至于年轻人故意挤眉弄眼和手舞足蹈，则是对异性尽显其生命

力了。

当天夜晚，我们采访疲倦，一头倒在炕上就睡着了。但有几晚，没有仪式、没有卡拉 OK，却不知如何打发了。回到庙院前新建的成排客房中面面相觑，望着庙门外面没有戏曲、没有焰口、没有纵歌、乌漆抹黑的村庄，心里不免纳闷，没有社戏、没有庙会的日子，村民是怎样年复一年、日复一日地熬过来的？没有电灯的时代，乡民怎样度过一个一个没有光明的夜晚？伸手不见五指的夜色让我们明白了庙会何以吸引人的地方。社戏是没有光亮的世界中的光亮，没有声音的世界中的声音。一年之中插在不同月份中的庙会，让漆黑的夜有了灯，让寂静的夜有了声。有了庙会，乡民才能熬过没有光亮和声音的夜晚。

第二节　出国演出

（一）天上掉馅饼

“出国热，热出国”，这些都是生活在城里的人追求的目标和谈论的话题，乡村鼓匠从来没有谈论过，甚至没有想过，更没有奢望也挤到那股与其生活八竿子打不着的大潮中。然而，别人花了数年、费了九牛二虎之力追求的目标，滑家的人竟然不期而遇，真的像天上掉下来的馅饼，“无心插柳柳成荫”。这个家族所有的成员都心满意足地告诉我们，这是他们学习唢呐以来从来没有想过的经历和从来没有想过的收入，完全超出了想象力甚至心理承受力。只有当音乐以这样的方式回报时，家族中所有会吹唢呐的男人以及指望他们的唢呐过日子的女人们，才觉得没有白熬过那些没有任何光彩的平淡岁月。

音乐真的温暖了他们的生活。

唢呐真的温暖了他们的生活。

他们本来没有那么多抱负，没有那么长远的眼光，但第一次到了美国再回到山西，第二次到了英国再回到山西，第三次到了欧洲再回到山西，

他们的下一个计划就有了。出国演出开始成为他们追求生活质量一个又一个看得见、摸得着的实际目标，也几乎是可以为自己设计的唯一带有浪漫色彩并真正超越了乡村生活的目标。周围乡亲的眼光告诉他们，出国演出是在本乡本土受人尊重的本钱，是提高社会声望的本钱。此前，谁把他们当回事儿？谁把他们当艺术家？现在，今非昔比了。他们成了当地名人，成了受人尊敬的艺术家，成为连平时对他们不屑一顾的政府官员也要刮目相看至少要打一下招呼的人物。在这个天底下谁也不知村名的小地方，谁走出过县城？走出过省城？走出过国门？只有他们！搭建这一步步迈出县城、走出省界、跨出国门的就是手中的唢呐！他们懂得了：

这就是专业的力量！

这就是技术的力量！

这就是唢呐的力量！

这就是鼓匠的力量！

没有哪一个行当，没有哪一群人的生活，有过如此翻天覆地变化，生活差异如同霄壤。这个家族中因为出国而在进入老年时段一炮走红的老兄弟俩儿，似乎刚刚被人发现了其实他们年轻时就具有的音乐才华。他们有着一副朴素的农民面孔，却把唢呐吹到了美国，吹到了英国，吹到了欧洲。晋北乡民对于美国、英国和欧洲的想象就像刚刚改革开放时城里人一样，把一切美好的东西都与那个从来不了解的国度联系在一起。没有什么比这个看得见、摸得着、实实在在的事更让周围的人重新认识他们了。一时间，他们备受瞩目，成为整个县城乃至整个地区关注和议论的焦点。当地的鼓匠心中难免不回荡着一丝嫉妒，但大家还是口服心服，因为他们确实是当地最有代表性的乐班。他们在生活中得到的实际邀请多了，这比他们的风光还让当地乐班羡慕。

羡慕的目光，是一种渗透到所有生活细节中的鼓励。一个阶段里，他们似乎有点任性地让自己陶醉于这样的目光，这是一个从来没有人尊重的鼓匠最渴望得到的慰藉。某种程度上讲，这比给一笔钱还重要。当然，因为出国，他们也越来越看重精神收获了，对于这一点，甚至连最没有荣誉

感的老鼓匠也不含糊。

在音乐圈中，大部分音乐家都重视到国外演出与到国际上获奖的机会，这与自鸦片战争以来中国人饱受屈辱因而认为中国传统音乐像所有技术领域一样落后于世界的认识有关，与自那之后中国音乐家们一直在修补、恢复、确立的自信心有关。被缺乏自信心折磨的中国音乐家，似乎非要不断地在世界舞台上证明“中国人已经站起来了”的事实。其实，对外国人来说，中国音乐家早就站起来了，尤其拿着传统乐器的演奏家好像从来就在世界乐坛上另立一格。但被封闭在中国、特别是封闭在乡村的艺人，一直以到国外展示本土艺术为荣，中国音乐家比其他国家的人更加注重在欧美音乐比赛事项中的获奖名次，一人得奖，一次得奖，甚至可以终生享受荣誉。某种意义上讲，中国音乐家比之欧洲音乐家和其他国家的音乐家要更加努力，这大概是在“欧洲音乐中心论”的强大阴影下几代人必须付出的代价。这种以国外标准特别是欧美标准评价自己的方式一直延续到大多数城市音乐家对国外演出与获奖习以为常的今天。

刚到滑家那天，他们就邀请我们一起到乡政府所在地的一家餐馆吃饭，看见人来，滑银山就拿起筷子叫老板再加一双，意思是让人家坐坐，其实根本没有诚意，不过是让人家到这张桌子前面来站一会儿，好有机会向来人介绍一回外国人。因为有个英国人钟思第，所有进餐馆的人都会过来打个招呼，滑家人也会十分骄傲地向所有人介绍，而且总要加上一句：“这就是让我们去美国的那个朋友。”他试图在席间给每一个进来的人讲述那个讲述了不知多少次的故事，以至于我们不得不用“又上菜了趁热吃”这样的话来有节制地阻止那没完没了的唠叨。从所有人的反应可以看出，出国演出的事，在当地已经达到家喻户晓的程度了。必须说明，这是以口口相传的古老方式和缓慢速度逐渐覆盖一个地区的不多事例。只有这时，我才体会到节衣缩食的滑家人为什么带我们到显眼的地方、如此破费地吃顿饭的真正原因。乡镇小饭店是乡村社会男人们光顾和扎堆儿的地方。

滑家交往的人，今非昔比了。在一张桌子上一起吃饭的人，有洋人、有京城学者、有政府官员、有文化局长、影视导演、剧场经纪人，与以前

清一色的农民相比，这些同桌共餐的角色，可是从来没有过的呀！鼓匠们不得不面临与不熟悉甚至不敢打交道的人打交道的新网络。传统社会井水不犯河水的行当之间不得不相互接触和适应的过程，反映了开放的新环境，它把“唢呐之声相闻却老死不相往来”的农业社会的联络图彻底撕碎，代之以新蓝图上的新疆域。

观念的改变，来自一个个超越生活经验的事件。他们的思想和从来不做计划也没有必要做计划的生活，被这一事件切割了。遇到了一个生活中从来没有遇到过的大世界，已往的经验就不够用了。生活对他们的调侃显示出从来没有的严酷。面对现实，他们不知道怎样处理，希望顺从别人提出的要求，委曲求全，但在经济上，又觉得应该使劲捞一把，不错过机会。这些心思导致了一个个让人哭笑不得的故事。

（二）美国“丝绸之路”艺术节

1991 年，钟思第与中国艺术研究院音乐研究所的薛艺兵、刘石以及山西省大同市雁北地区文化局的陈克秀、太原市音乐舞蹈研究所的景蔚岗，第一次到阳高县采访，钟思第用英文写成的调查报告《田野笔记：1991 山西丧葬音乐》，发表在荷兰“欧洲中国音乐研究基金会”（European Foundation for Chinese Music Research）的杂志《磬》（CHIME）上。

这次采访不但是改革开放以来外国人第一次到已经几十年没有外国人到达的地方从事田野考察，大概也是外国音乐学家第一次对晋北民间音乐的考察。无须说，当年的山西和现在的山西不一样，与外国人接触的老百姓，像书本上说的那样，老实巴交，质朴异常，没有人向他提出任何合理的与不合理的要求。当然，钟思第引起了老百姓的好奇，无论到哪里，都有人高兴地过来聊天。钟思第也因为处于人群中心而十分得意。

采访给钟思第留下了深刻印象。他有丰富的采访经验，见多识广，知道这个家族乐班的技术的确一流，所以一直希望找个机会介绍到国外的各类艺术节上演出。机缘凑巧，2002 年，美国“中国丝绸之路艺术节”选择了“中国通”钟思第组织节目，他自然想到滑家乐班。所有经费由艺术节

组委会负担，天赐良机，钟思第乐得做个顺水人情。

在闭关锁国的历史时期，出国是头等大事。毫无夸张地说，在晋北农村老百姓眼中，出国演出与登月球是一码事。所以，与其说出国本身是一件普通老百姓渴望的人生经历，不如说是一种令人渴望的政治待遇。因为只有极少数人才有出国访问、旅游、演出的机会。得到机会的人无疑就是得到了国家信任、政府信任，按照鼓匠班几个出国的年轻人半开玩笑半认真、上纲上线的说法："得到了人民委托。"他们代表国家到外国从事文化交流，形象已经成了国家象征，无须言明的当然是，能够得到机会的人一定身怀绝技。

因为难得，所以珍贵。这种观念虽然已经随着改革开放政策的实施渐渐淡漠，但在晋北乡村，还不可能一下子就那么快地取而代之，那是要以一定比率的民众有过出国经历为前提的淡化。

本来由钟思第代表艺术节组委会发出的邀请，可以作为因私出国手续办理。但在中国，特别是在晋北，一帮民间艺人出国演出怎么可能采用说来简单但绝对行不通的"因私出国"的途径？没有政府主管文化部门出面，怎么可能随随便便"说出国就出国"？这是决不允许的无组织无纪律的个人行为。对于老外来讲，无论如何也想不到地方政府为什么要舍简单就复杂的原因，我们也无法给老外解释清楚为什么要舍简单就复杂的原因。反正，因私出国手续，不予办理。

所有手续只有老老实实按照因公出国的途径，一步一个"印章"地照章办事。没有政府就无法办成手续。手续之复杂当然是一个晋北农民无论如何想象不到的。出国事宜必须由阳高县文化馆打报告到大同市文化局，再由大同市文化局打报告给山西省文化厅外事处。大同市管理文化的官员们，个个一身帅气，让人觉得一出手就不同凡响，但被邀出国演出者恰恰是一群被视为蔫不啦儿的农村鼓匠，这让趾高气昂、管文化的文化局有点意外，因此，办起手续来也不那么情愿和痛快。报告一层层打上去，再一层层批下来。待所有公章盖完了，才能到公安局办理护照，再到北京大使馆办理签证手续。为了把签证时间减少到最底限度，钟思第早早给使馆的

朋友打好招呼，收到护照立刻签证。这个繁琐过程几乎把时间全部搭进去了，到艺术节差不多快要开始了，到所有人都认为没有希望而且几乎决定放弃这次机会了，他们才拿到了那份千呼万唤的签证。正如滑银山所说："去一趟美国比我做一辈子鼓匠都难!"

一群晋北农民出国演出没有政府领导带队是不行的，这就意味着美国的艺术节组委会必须负担一名中国官员的经费。这当然是中国特色。钟思第了解情况，必须说服不了解中国国情的组委会，如果组委会认为多此一举，不愿负担领队的官员，那几个他们希望看到的农民就甭想到达美国。当然，因为有了大同市文化局局长领队，鼓匠班的政府代表色彩就更加浓厚了。其实，这是让鼓匠们感到自豪也感到放心的事。老百姓对政府的信任已经在多年的生活环境中成为下意识。

我们无法想象鼓匠们把屁股从晋北土炕上挪到了美国大饭店标准间洁白床单上时的感觉是个啥样？餐桌上面对一大套从内到外的刀叉和由大到小的餐盘因而手足无措时是个啥样？从颠簸的拖拉机转换到也有点颠簸的飞机上的感受是个啥样？从晋北不超过十米高的土堡中走到美国大都市数百米高的摩天大楼前的感觉是个啥样？一个外国单词也不懂却必须穿过街道像迷宫里的小老鼠兜圈子、找不到北时是个啥样？他们遭遇乘电梯、坐抽水马桶、反光玻璃窗等美国"先进文化"时是否也上演了刘姥姥进大观园的某些片段……

他们没有能力表述过于复杂的感受，或者说只能用最简单的词语表述过分复杂的感受，所以也只能通过在艺术节演出场地——美国华盛顿国家公园的草地上演奏时，面对围绕着大鼻子外国人的那种认真劲和在自己家乡从来没有过的笑容上，揣度心里美滋滋的感受。美国人称滑金山为"鼓王"，"八大套传人"，滑银山被称为"吹破天"（滑家乐班从美国回来后还到庙里求了一签："万人头上称英雄"。虽然是事后诸葛，也算一语成谶）。在家乡时哪有这么多名号呀！老外根本不懂大唢呐音乐，但人家毕恭毕敬地听着，带着欣赏表情围在身边。有些人开始站在那里，继而走近，好奇地摸摸乐器，甚至放到嘴里试两下。当有点音乐技能的老外憋了

半天没吹出声来时，才会伸出大拇指对他们的技术心悦诚服地表示赞赏。所以他们的演出比预先约定的十场几乎增加了一倍。

“丝绸之路”艺术节由著名华人音乐家马友友主持，这位比外国人还懂得外国音乐的中国人，对中国传统音乐的了解大概与外国人差不多。滑家人当然不知道马友友的名气，因此也没有感到世界级音乐大师的主持与别人有什么不一样。他们照旧吹自己的大唢呐，但在外国观众眼里，因为有了马友友的参与，艺术节大为增色，使老外恭敬了许多。

（三）出卖乐器

7月末，从美国回来的第一天下午，萧梅到机场把他们接到位于北京机场路口的中国音乐研究所。时至傍晚，对数天没吃上中餐的农民来讲，最好的接待莫如进餐馆。他们毫不客气地付出了半个晚上在餐桌上，简直像一群饕餮之徒，放肆地大口吃菜，端起碗来往嘴里扒饭。那种劲头让人看得惨不忍睹。一方水土养一方人，各有偏嗜，梦牵魂绕，中国人改不了这习性。饭后，他们亲昵地拍着我的肩膀说：“这菜的味道咋这样香唻?”这几乎是所有出境的中国人一下飞机直奔中餐馆、回国后第一顿饭后的共同表述。

恰恰赶上香港朋友路过北京，准备买几件民间乐器。我向滑家人探询道：“可否出卖带来的乐器?”出乎意料，让我吃惊的是，他们几乎没有犹豫，马上答应。可以看到，他们不放过任何一个机会多赚一点钱。本来以为，他们不可能答应出卖用熟的乐器，但几乎未加思索就答应下来。当然，在卖出唢呐与大号之间，他们选择了后者。笙是件容易坏的乐器，回去再买一个新的，玩乐器的人都会乐意。但其他乐器，一般人不会出卖。他们把箱子里的乐器全部拿出来让我挑，说是“带了一路太累了，不想再带回了”。最后，以肯定高出于家乡的价格出卖了大部分乐器。[①]

学乐器的人大概都有种把天天触摸的乐器作为自己身体延伸部分的感

---

① 2001年阳高县民间乐器作坊高永家的价格是：笙500元，管子60元，一对大唢呐280元。

觉，甚至在某种程度上视为自己的“情感器官”。作为同行，看到他们对朝夕相处的乐器的淡漠情感，多多少少感到意外。虽然作为中间人，能够替香港朋友办成买到真正民间乐器的事而感到心遂所愿，但看到那么无所谓的表情，总让我觉得有点别扭。看到他们几乎毫不犹豫甚至急于脱手的表情，就像看到割掉自己身体一个器官卖钱的行为一样，让人不知道说什么好。

知道他们可以卖乐器的事后，回到香港，我又介绍香港中文大学音乐系买了几件乐器，特别是其他地区已经见不到的弯嘴笙。这种形制的笙，在唐宋时代的乐俑和壁画中常常见到，晋北是保持古老型制的唯一地区。他们到当地乐器工匠那里买来乐器，再以略高的价格出售。他们很高兴有赚取中间差价的机会。可以看出，他们相当熟悉怎样利用作为鼓匠赚钱的所有途径，逮着机会，或稍加推进，或大步行动，决不客气。

（四）荷兰“中国艺术节”

2005 年 10 月，荷兰“欧洲中国音乐研究基金会”主持人高文厚（Franck）、施聂姐（Antoinet Schimmelpeninck）夫妻，与阿姆斯特丹“热带研究所博物馆”，共同组织了荷兰“中国艺术节”。由中华人民共和国文化部参与的大型艺术活动，邀请了大批中国艺术团到阿姆斯特丹演出，既有专业的，也有业余的；既有城市的，又有农村的；既有传统的，又有现代的。滑家乐班（李满山乐班也被拉进来一同出行），又一次被邀请出国，获得了在国外著名音乐厅献吹的新荣耀。手续办理得依然十分困难，但因为有了文化部红头文件，最终还是成行了。中国艺术研究院音乐研究所的乔建中随团前往，吴凡做领队和翻译。吴凡因多次采访，已经与每个成员十分熟悉，他们当然高兴有个依靠。

他们对生活的热情在一次次既有经济利益又有艺术成就感的出国历程中越来越兴致盎然，以至到了滑金山在舞台上打鼓引发出脑血管堵塞的地步。此事彻头彻尾地反映了这个鼓匠心情激动到何种程度。他已经是个老年人了，但还是热情似火。在自己家乡，他不可能受到观众如此

礼貌地关注，别人根本不正眼看鼓匠一眼，根本不会恭恭敬敬地洗耳恭听，没人注意他们的存在。他们只是庙会的背景之一，他们必须在那里，应该在那里，在那里已经几十年了，也可能几百年了。因此别人不需要特别关注，甚至可以无视其存在。按照传统，人们就是这样对待鼓匠，就是这样对待戏班，就是这样对待说书人，就是这样对待庙会上所有制造声响的人。因为他们本身就是庙会参与者，不是艺术家。他们是来还愿，不是来表演。老百姓要是不以这样的态度对待鼓匠反而是违反传统的不正常现象。

而在欧洲，一切彻底改变。他们是一群从千里迢迢的国度来的艺术家，是一群站在舞台上的音乐家，是一群对于欧洲人来说带着一点神秘色彩的东方国度的外国人。演奏过程中，平常很少机会可以面对面地见到中国民间艺人的欧洲观众聚精会神地瞅着他们，毕恭毕敬，洗耳恭听，像观众们往常在音乐厅里对待自己国家的音乐家一样。并非因为是头发黑、皮肤黄的中国人而特意照顾你们的情绪，如此欣赏，是人家的习惯。那里不是庙会，没人叽叽喳喳地说话，没人指手画脚地评论，没人跑来跑去地游走，甚至没人大声咳嗽一下。人们像对待城里艺术家一样地对待他们，恭恭敬敬地为每一首乐曲鼓掌，那种安静程度是以声音的微小变化征服别人也使自己明白他们的音乐是否征服了别人的音乐家们的标尺。鼓匠们感到：只要尽力而为，热情表演（热情是不需翻译就可以传遍现场的情绪），就一定可以得到观众的热情掌声。这掌声是他们在家乡一辈子也没听到过的呀！外国观众，善良礼貌，不管谁吹，都有掌声。

他们从未享受过一个音乐家本该享受的安静待遇，从未享受过一个音乐家本该享受的让别人完完整整地观察自己准备了大半辈子的技术和工夫的机会。这群中国民间艺人终于在演奏了几乎一辈子的最后几个年头享受到外国艺术家早就享受了一辈子的待遇，这真是喜出望外！这真是喜不自胜！不花大力气而能获得超乎想象的被人欣赏、被人赏识的快乐，哪有理由拒绝？异国他乡，没有本乡本土的人知道自己身份以及这种身份在历史定位中含有的低贱，没有人具有区别他们与一般正常人不同的眼力，他们

成了与观众平等的甚至受到特别尊重的人。外国人迎宾中的好奇成分是他们从外国人的眼睛中分辨不出来的。那种蓝色的、褐色的眼神，他们不熟悉，其中的成分，他们无法感知。他们当然可以把它全部想象为真诚、平等，最起码是一个音乐家应该享有的最低标准——礼貌。

如果说滑家乐班在美国还因为是广场演出还不能完全体会鸦雀无声的环境的话，那么在荷兰音乐厅中的则是真正意义上的剧场演出，掉一根针都能听得见的现场安静，让所有音乐家陶醉不已。他们怎能不陶醉，怎能控制洪水般汹涌澎湃的激情。滑金山终于控制不住了。他如此激动，以至于完全超过了年龄和身体的承受能力，到了不要老命的程度。最后，他一点也不含糊地摔了个倒栽葱，被送进了医院！

开始，大家还以为滑金山上了年纪，有点疲倦，怎么敲完鼓就走不动了。大家扶着他在舞台上慢慢遛遛，发现还是不行，送到医院一检查，才知道，毛病可不小——脑血栓。全团人似乎比生病的人还着急，但滑金山却为自己的毛病高兴。因为在外国医院，他享受到一生从未享受过的照顾和看护。外国医院和外国舞台上的享受，共同构成了他在荷兰的全部幸福记忆！

他不无庆幸，竟然在国外病了一场，要在晋北农村，不可能得到世界一流的医护条件。当然，话又说回来，要是老老实实地呆在家乡，大概也不会有这场“富贵病”。一场飞来横祸竟使他享受了一次躺在干干净净的外国病房、无忧无虑、被人伺候、从未有过的奢侈待遇，一个有充分理由延迟回国日期、此生此世再也难圆的成真梦想！总之，他享受了一次一个中国农民从来没有过的待遇，这使他觉得：大病一场，值得！

这真是个带点黑色幽默的故事。所谓“黑色幽默”大概就是带着一腔真诚、在一个不该发生故事的地点、发生了因为过于真诚而出现了时空错位的故事。滑金山当然没有错，由于情感过分、行为失控，与一个根本来不及适应的外部环境产生了整体性错位，导致了身体状况处于高度极限后的崩溃。大概在这件事情上，他连续犯了两次“错误”。先是在到了一把年龄不该远渡重洋的时候远渡重洋，后是在应该保持心平气和的时候未能

保持心平气和而过分激动，因而一错再错，但也因此让他的故事高潮迭起。

顺便提一下，为了表示感谢，滑金山出院时竟然掏出一元人民币作为小费给荷兰护士。这个似乎尊重外国风俗的行为——一个让外国人难以想象、让中国人哭笑不得的行为——彻头彻尾暴露出中国农民的狡猾与“大度”。或许在当下的国情中，把一个纯粹的个人行为升级到代表一个国家、一个民族、一个阶层整体素质水平的高度来看待是件不公平的事，但在某种程度上，这的确代表了中国农民的素质。

年轻鼓匠们坐着飞机再转到乡村土路的汽车上，从欧洲赶回家乡的过程中，一路上都在回味那几天的滋味。他们的感觉不是完成任务的放松，而是不能继续那种生活的失落。不过他们会把阿姆斯特丹运河上游览的照片、在荷兰电视台高高落地窗前录像的照片作为资本，在同乡的同行们羡慕的目光中品味自豪。阳高县的鼓匠确实愿意通过出国的机会扩大见识，机会也偏巧选中了阳高县的鼓匠。如同一批批乡村艺术家被邀请参加国外“中国艺术节”的情况一样，名都锦城的阅历，使他们越来越感到传统艺术带给自己生活实实在在的好处。如同“中国五台山佛乐团”的成员们站在香港“扯旗山”俯瞰维多利亚港畔万家灯火时发出的“这就是天堂”的感叹一样，这句令人心碎的话，到底是传达了一个隐身名刹的乡村艺僧对外部世界的赞叹，还是得到报偿的满足？此言一出，香江水暖。当然，他们知道，在晋北不多的出过国的艺僧和鼓匠背后，是数以千百计的沉默同行。

第三节　稿费与分账

（一）录音稿费

钟思第于1991年、2002年采访滑家乐班时，录了音。1991年采访时，滑家乐班第一次为外国人录音，十分认真，录音效果也不错，因此钟思第

接受一家唱片公司委托编辑一张中国民间器乐光盘时，选择了这次录音。这成为欧洲出版的不多几张纯粹中国民间器乐的光盘之一，其价值自然是学术界讨论的问题，对于录音者来说，要讨论的则是如何分配报酬的问题。这也就是因此而产生的分配稿费的纠纷故事。

2003 年 7 月，我们采访时，钟思第告诉滑家，光盘出版了，稿费带来了，怎样分配，大家商量。

作为一个终年在庙会、葬礼以及其他民间仪式中为生计而艰难求生、彼此之间相依为命的乐班成员，面对突然出现在眼前的大把金钱，当然有点发蒙。他们失去了经验的支柱，感到天旋地转。这毕竟是他们看到的最大一笔可以支配的“外汇收入”。一时间不知道怎样计算分配方案，原来在鼓匠行当中实行了多少代的古老分配形式，似乎都不能适应从未听说过的“稿费”制度了。当然，因为“稿费”的出现，一伙相依为命的鼓匠，彼此间的关系迅速发生了微妙变化，从亲朋好友，无话不谈，逆转为彼此戒备，彼此防范。原来和睦相处、谁也离不开谁的家族成员，一夜之间出现了危机。危机就是突如其来的“稿费”带来的人际关系的全面颠覆。那种出现在小说中“意外之财”变成“飞来横祸”、“意外之财”酿成家族破裂的事，几乎变成了现实。当这笔“绿色钞票”落到黄土高原上时，代表了两种文化的两种颜色，无论如何也调和不到一起去了。原本平静的农家小院里的鸡鸣犬吠，真的开始“跑调”了。

时遇庙会，乐班成员全都“上了庙”，吃住一起，自然，稿费分配问题也跟着“上了庙”。

2003 年 7 月 30 日早晨，滑银山拿着给庙里布施了 150 元的发票给我们看，无非以这种方式表示他对钱的态度有多么开通。他试图控制表情，显得十分平静，其实还是无法掩饰得意。这个行为充分显示了一个农民欲盖弥彰地做事方式，把每一件想让别人注意的事当众显示，决不埋没“善行”。然而，“善欲人见，不是真善”。如同当地所有鼓匠一样，他们每年都在庙会例行地捐款，捐款目的，自然是要从庙会活动中得到更多回报，所以，这类捐款并不说明真心向善。他们以为我们不知道这些规矩。其实

我们早就知道，当然想给他面子，不愿当面戳穿。

29日下午，我们一直在讨论稿费分配问题，但始终没有结果。徒弟们的分配方案很容易解决，他们一向听师傅的，给多少拿多少，不敢有异议。主要分歧在两个兄弟之间。弟弟滑银山是主奏，哥哥滑金山是司鼓，缺一不可，共同支撑着乐班运转，一荣俱荣，一损俱损，荣辱与共，谁也离不开谁。说银山就得带上金山，反过来，说金山就得带上银山。

一般人观念上，对于演奏乐器的人和打鼓的人，似乎总有技术含量的不同，因而形成判断上的高低。演奏乐器的人，技能中的技术含量较高（甚至被认为具有特殊才智的人才能从事），从而使这一行当具有了特殊的荣耀甚至优越权。毕竟一般人难于掌握识音辨律、理丝操管的技艺，花费了不知多少时间换来的风光和隐藏的苦楚，常人可以理解，因而乐班的光荣，属于经过长年训练的唢呐手。其他的打击乐器，因为技术含量较小，或者说属于一般人都能掌握的技能，难以得到尊重。几乎所有人都认为，自己也可以在鼓上试两下。击鼓敲锣是一般人能够在短时间内掌握的技能，因而属于非专业性乐器。这些人的报酬也应该相应地低一些。鼓匠班中分配比例，就是按照这类观念分配的。

其实，这种判断只是表面的。对于中国传统乐种来说，由一系列不同鼓点指挥套曲连接的打鼓人，决不是那种在节庆仪式随随便便敲出个动静就算胜任的人可以相提并论的。接触这对兄弟，就会了解，打鼓的滑金山在传统音乐的功底上决不比吹唢呐的滑银山差。所有的套曲曲谱，滑金山全部可以背诵，许多小曲还可以用工尺谱字唱出来。他的鼓之所以打得好，不单是因为击鼓技术的水平，主要是因为对传统套曲的熟悉，可以与吹手配合。那是非要像吹手一样把曲调烂熟于心才能达到的默契。没有这样的背景，仅仅敲鼓技术好，也无用武之地。所以他们之间的区别，只是打鼓的滑金山没有像吹唢呐的滑银山一样把旋律展示于乐器上，他的内心也一样流淌着曲调，高低起伏，抑扬顿挫，分毫不差。某种程度上，吹唢呐的滑银山因为可以把旋律展示于乐器上，反而不像打鼓的滑金山把曲谱背诵得如此流畅，这是我们要求俩人采用工尺谱演唱旋律时发现的差距。

也说明俩人对传统套曲的熟悉程度不分伯仲。甚至可以说，吹唢呐的滑银山还要靠打鼓的滑金山烘托，才能把情绪达到预期的效果上。所以，不能用外在形式理解两人劳动中的技术含量，用两种乐器区别对待两个付出了同样劳动和积累的乐手。必须把鼓吹乐种中的“鼓”与一般秧歌音乐中的“鼓”区别对待，后者是任何人都可以上手试把试把，但前者的技术含量绝非普通人可以胜任。没泡上数十年，就无法进入传统大曲，那是一套有着严格节奏逻辑、连接方式的程序，不是仅仅会打鼓就能进入的。但一般人却不一定像专业人员一样理解他们。

下午演奏时，滑银山的儿子滑磊，因为喝了酒，借劲撒酒疯，在庙院中公开大骂滑金山，平时不说的脏话，扯开嗓子就放开了。滑磊是个不晓得锅碗瓢盆、刀勺瓶罐的年轻人，不知天高地厚，一味任性。他长得粉嫩粉嫩的，不太像个农民后生，坐在那里，如果不是手中拿着唢呐，一定不会被认为是个鼓匠。他是当地最早知道演奏电子琴和架子鼓的人，思想超前，行动迅速。出身鼓匠世家却偏爱电子琴，大概也是另一种意义上的子承父业。但本行还是吹唢呐，无论是歌曲还是戏曲，都能吹得活活泼泼，气韵生动。他嗜酒好玩，除此之外，似乎也找不到缺点。一般来讲，年龄就是恶习的不断叠加，他似乎开始不太愿意节制自己了。这天喝了一瓶酒后，就不再把什么叔侄关系放在眼里了，站在庙院中，不用标点符号地一口气连骂了数分钟。喝酒前不敢做的事，这时都能做了。亲戚之间，终于因为这笔盼望已久、天上掉馅饼一样的“意外之财”的到来而无所顾忌地撕破了面子。侄子敢冲着伯伯发脾气，甚至还威胁拿刀子解决问题。乡下人认同的“以恶抗恶”的痞子逻辑，在法律不健全的乡村社会非常适用。后辈敢于公开顶撞老爷子。父亲似乎有意纵容儿子，一直保持沉默。这就使得住着乐班全体成员的庙院中的空气，充满郁闷。

我们遇到了生活最本质、最尖锐的一面。农民一方面天性质朴，一方面斤斤计较，涉及财产分配，一切就变得赤裸裸了。兄弟两家，都想得到更多“稿费”。于是，兄弟阋于墙。农村中的兄弟之争，大都因为经济分配。他们对生活的被动性，来自发自内心的只有农民才有的朴素观念；而

他们对生活的主动性，则来自鼓匠的商业行为养成的牟利意图。

滑金山表情严肃，心情沉重，受了晚辈的窝囊气，如何吞得下肚去。晚上，我们一起到山坡散步，他一路默默不语，脸色犹豫地揣摩着当天的事。他知道，阎王好见，小鬼难缠。与他年龄相当的银山，即使发生冲突，也无大碍，而年轻的滑磊，是个二十来岁的小青年，真的可能用胳膊肘解决问题。大概还是怕滑磊的粗鲁，他几乎要让步了。经验告诉他，最好别与滑磊直接冲突。生活不容得你不把具体小事体会明白，琢磨明白了，至少可以少生闲气，不吃眼前亏。

滑银山晚上又来找我们，提出把稿费全都退给钟思第。滑银山一天之中来找过我们几次，他蹲在地上不断地说："我脑子转不过来，也不会算计。我只会吹唢呐。"他的车轱辘话，反反复复，翻来倒去，描述了半天，内容只相当于一句话的容量，那就是：不愿意交钱。

第二天早晨，滑磊回来时，清醒了许多，大概也后悔昨天那一口血气涌上心头、脱口而出的话。知道自己的行为伤害了长辈，也知道这种伤害对于两个家庭来说远远不是几句道歉的话所能弥补的，而且农村也没有向人道歉之类的习惯。但滑磊确实心底善良，属于可以自己挽救自己的那种人。他主动提出，可以听从钟思第和我的话。当然，因为他们已经把稿费攥在手里，掌握着主动权。整个早晨，滑金山的表情依然沉重，一双失望的眼睛，无神地盯着鼓面。从松弛的鼓点上，不难辨出他的忐忑不安。提起这档子窝心事，他就难以敲出昔日铿锵有力的鼓点了。

面对一群从来没有按照国际惯例、按照法律办事的农民，我只能提出，按照英国人的办事方法，按法律办事。即使稿费已经在一家人手中，另一方也可以提出诉讼。我说道："钟思第代表唱片公司，他与公司都为你们办好事，不承担法律责任。""法律"这个词，似乎对农民们有点压力，他们目光茫然地听着这个陌生词语，揣摩着其中的分量。

为了缓解紧张气氛，他们又回忆起在美国的经历。瞬间，他们的脸上流露出愉快和自豪，那毕竟是他们一生中最有面子的经历。十分有趣的是，美国"丝绸之路艺术节"的演出收入，他们依然按照家乡参加葬礼的

分配比例，因为出国演出在形式上似乎与乡下演出没有什么本质差异，而在他们的经历中从来没有听说过的“稿费”一词，却把事情搅成了一锅粥。

按照“丝绸之路艺术节”组委会规矩，每人的收入必须由个人签字领取，这是外国的通行制度，滑银山无权越俎代庖。滑银山试图以班主名义代领所有人的报酬，自然遭到组委会拒绝。演出费用，每人500美元。徒弟们签字领钱，表面上领到了一份工资。

但回国后，徒弟们就不敢再按外国规矩办事了。接下来的一系列动作，可以看出师傅对徒弟们的惯有压力。滑银山按照常例，行使班主权力。按照晋北鼓匠圈的传统规矩，学徒未满三年者，所有收入归师傅，第四个年头，始有资格领取报酬。乐班中年龄最小的“天天”，仅仅跟班两年，按照老规矩，滑银山可以不付任何报酬。从美国回来后，“天天”就把在组委会发放的500美元，全部上交师傅。

滑银山无疑在老规矩与新情况之间打了一个“擦边球”，按照晋北的规矩处理美国的情况。先要求徒弟们把收入全部上交，再按传统比率分配。全班人马共六人，师傅把全部收入分为七股，“家具”（乐器）算一股，归班主。每人的收入应是：428.6美元。这是理论上的分配方案。实际上，滑金山得到400美元，滑云得到400美元。其他换成人民币后，“天天”得到1000元人民币，滑磊得到500元人民币。其他都归班主。

国外法律与乡村习俗，格格不入，这让徒弟们置身于矛盾之中。选择当然是二元的，要么入乡随俗，把国外拿到的报酬乖乖上交，等待师傅分配；要么站在现代法律立场上，坚持自己的所得。徒弟们显然没有勇气选择后者，左顾右盼了一阵后，老老实实地上交。徒弟们知道，虽然经济上没法满足，但并没有减弱出国玩一趟的兴致，还是把该对师傅承诺的义务一项项做完。师傅的态度当然合情合理，一方面要食乡俗之利，一方面也符合国际标准，新花样中还是老一套。徒弟的命运一开始就注定了：那笔钱只能从他们手上过一过！奇怪的是，这种分配方式因与传统的分配方式相似，没有遇到异议。

（二）分配方式

“稿费”分为两笔：1991 年的录音稿费 800 美元，2002 年的录音稿费 400 美元。最后分配方案如下：

表 3－2：1991 年（2/3 录音时间）CD 稿费分配情况

总数			800 美元
姓名	演奏乐器	分配比例	美元数目
滑银山	唢呐上手	40%	320 元
滑金山	鼓	20%	160 元
滑　云	唢呐下手	15%	120 元
五　人	打击乐器	每人 5%	每人 40 元 共 200 元

表 3－3：2002 年 CD 稿费分配情况

总数			400 美元
姓名	演奏乐器	分配比例	美元数目
滑银山	唢呐上手	45%	180 元
滑金山	鼓	25%	100 元
滑　云	唢呐下手	15%	60 元
三　人	打击乐器	每人 5%	每人 20 元 共 60 元

7 月 31 日下午，从庙会回到滑家后，我们希望按照约定，把稿费从滑银山处拿回来。待滑金山来时，大家公开拿出，当面分配。滑银山也答应了。但他与弟子商量后，又决定不拿出来。因为他们可以让滑金山签字，而分配比例，滑金山必争。从 35% 涨到 45% 。

钟思第还是个老外，太不了解中国国情，尤其农村习俗，办事太天真，认为分配是在两兄弟之间，哪里会有如此麻烦。因此预料不足，一到阳高县，就把稿费全部交给了滑银山（当然，也是因为身上揣着钱不方便）。如今他知道自己被哄了，也是一脸的不高兴。但为了迅速解决问题，

只好步步退让。

为了使两家人都能接受，最后我说："如果不能遵守国外法律，此次分配出现矛盾，钟思第就不会再请你们到国外演出了。你们不要'明白人算糊涂账'。"听到这种胁迫，他们沉默不语。

我出的这个招数，看来颇为奏效。这种诱惑，这种压力，使他们感到，必须让钟思第满意。如果他不满意，将来就不会再有"挣稿费"的机会了。我也没想到，可以借再出国演出的远景刺激他们十分敏感的神经。这一点上，他们绷紧的神经就像手下的鼓皮，一敲就响。

但现款的诱惑，又使他们不愿放弃眼前利益。看到他们左右为难、进退维谷、犹豫不决的样子，真是感到金钱的力量太大了。这钱对乡村中的任何一个家庭来说都是一笔很大收入，当然是兄弟俩都想拿到的原因。一块肥肉，咬也不是，不咬也不是。旁边那头在想什么，是否也和这头一样设想着不如此行事后的种种不利局面。金钱使一对艺术合作上默契、生活上亲密无间的兄弟反目成仇。两个相依为命生活了一段不短日子的男人，竟然有着让人如此难以接受的对决。他们明白自己此刻的态度对于未来的前途至关重要，不同意或不完全同意我们提出的解决方案，或者就此辩解，都将对他们不利。

看到他们演奏唢呐时的可爱，再看到他们争夺钱财的贪婪，常常让人产生难以把两种形象结合到一个形体之中、分离交错的恍惚。一方面是淳朴天真的艺术家，另一方面是分文计较的吹鼓手；一方面是艺术行为的纯真，另一方面是商业行为的狡猾。一个是另一个的施害者，一个也是另一个的受害者。面对一个个体的两面性，让人的判断飘忽不定。无论是作为演奏家还是比演奏家更知世态炎凉的鼓匠，他们从事两种行为时，代表了热爱艺术也热爱生活的两面人性。我们没有权力鞭挞这类遍地皆是的小人物，他们按照自己的目的坚定不移地走自己的路，而且只有如此锲而不舍才能受到命运的眷顾和宠爱。

我在心底把人性本质的映像暗暗放大。音乐是把兄弟俩人粘连起来的黏合剂，使他们我中有你，你中有我；而经济利益又是使他们分开的离合

器，使他们有我无他，有他无我。这何尝不是历史上那些为了皇权、王位、利益、争来夺去的兄弟形象的写照？

两个兄弟一起演奏时那么和谐，可以说，世界上只有他们合奏才是绝妙双配。那是一种血缘性的、生物性的感应，只有同一血缘的家族成员合奏时才能达到的天衣无缝。怨不得古代乐队同姓家族的成员总被编配在一起，世代相袭，如同“打虎还是亲兄弟，打仗还是父子兵”的道理一样。他们演奏上的默契，是学堂教授和现代指挥永远调教不出来的。此处需要旋律高扬，节奏略紧，演奏主奏乐器的人感觉到了，另一颗心立刻可以感觉到。这是一种难以形容异常美妙的交融，只有互为亲兄弟的音乐家才能达到。滑银山常说：“只有金山打鼓时，我才知道怎么吹。”这才是亲兄弟说出的话！这种烘托，谁也做不到。大唢呐音乐的张弛，全靠打鼓者调解。一件是主奏乐器，一件是领奏乐器，两者配合默契，才能最大限度地展示这一乐种的全部魅力。然而一旦放下手中乐器，他们马上变成各自有着家庭利益并且为了利益而斤斤计较、互不相让的人。两人之间的心心相印、心照不宣、心有灵犀一点通，立刻烟消云散，心口不一，在艺术领域曾经拥有的那份默契和心领神会就瞬间剥离。这是让人难以接受然而又必须面对的现实，如果不是因为他们是音乐家，我们似乎还很容易理解兄弟之间的经济分歧，恰恰因为他们同为音乐家，同在一个乐队中，反而让我们难以接受他们在演奏时表现出来的那份默契怎么到了现实世界便荡然无存了。

话又说回来，如果鼓匠之间，包括相互竞争的兄弟之间，有了太多的人情味，就像森林失去了弱肉强食的生态基本规则，再也不能激励竞争和淘汰，也就产生不了一个地区中乐班存灭的平衡机制，使最好的乐班一直保持活力。现实世界，怎么这样令人无奈！

（三）版权意识

我们刚刚回到北京不多天，滑银山、滑金山和侄子突然一起跑到北京来。大概早晨6点多钟，我就被传达室叫醒了。当我睡眼惺忪地看到他们

出现在空无一人的大街上时，还以为出了什么大事，他们竟然坐着火车到北京来找我。问他们为什么赶来，他们磨磨蹭蹭到最后一分钟才讲出来。听到他们吞吞吐吐又焦急地询问，我才长舒了一口气。

他们的问题是：他们与钟思第签订了版权协议书，把演奏的乐曲卖给了外国人，这是否意味着以后他们再也不能在自己家乡演奏这些乐曲了？

他们问的那么认真，那么煞有介事，真让我想笑也笑不出来。

我解释道：这家外国唱片公司只买了你们一次演奏的版权，他们有权出版你们那一次的音响。你们在其他时间、其他场合演奏的任何一次版权都没有出卖，你们可以像以前一样随意地演奏属于你们的乐曲，没有任何限制。

听了解释，他们如释重负，才知道自己拥有的法律权利。

不管这个有点唐突的行为多么可笑，他们质朴的行动还是让我感动。他们听到了“版权”这个词，知道版权作品是一种可以在市场上流通的商品，但并不懂得到底什么是“版权”，到底拥有什么范围的版权。他们知道，自由支配乐曲是个关乎以后生计的大事，随时随地演奏他们演奏了几辈子的传统套曲是自己的生存权利，所以必须问个明白。为此，他们不惜花费路费，花费时间，从家乡赶到北京，专门找个人问清楚。

他们的觉悟提高了，维权意识提高了。可以看出，他们第一次遇到这样的麻烦事，就像第一次遇到“稿费”的概念一样，第一次遇到“版权”的概念。所以，他们一定要打破砂锅问到底，不然就寝食不安，坐卧不宁。我们看到，通过一个事件，一群完全不懂得版权概念的鼓匠，愿意花费钱财和时间，把一个概念搞清楚，这种意识是没有走出国门的人不大可能产生的。“对外交往”给一群鼓匠带来的观念变化可见一斑了吧。

我高兴地看到，在家传音乐是否可以自由支配的问题上，兄弟俩人的利益又一致了，所以他们又一次走到了一起。这对吵吵闹闹的难兄难弟，还是谁也离不开谁（2008 年初，我们又听到兄弟二人彻底分班的消息）。

2005 年 10 月一同到荷兰阿姆斯特丹“中国艺术节”演出的李满山乐班，则表现出另一种分配方式。他们按照国际惯例，适应新的“游戏规

则”，每人领到了自己的一份报酬，没有上交班主。是因为听说了滑家兄弟阋于墙的故事而不愿意重蹈覆辙？还是因为新观念的影响已经水到渠成？还是他们不属于一个家族因而在财产上早就分得清？我们不得而知。但有一点可以肯定，人人平等的观念，已经深入人心，新一代甚至包括老一代人都开始对“老规矩”持怀疑态度了。在可以采用新观念、新形式的时候，他们与时俱进，顺理成章。在东方最古老的乐班组织中，一种新型的西方式的契约关系开始出现，这怎能不让人对农民乐师走出国门产生的影响给予积极评价！

（四）围攻外乡人

中国艺术研究院的博士研究生吴凡选择了阳高县的庙会作为博士论文的选题，因为她曾经与我们一起到阳高县采访，当地人朦朦胧胧地知道我们是“一伙儿的”。就是这个“一伙儿的”身份，给她带来了未曾预料的麻烦。2005 年，在一次单独采访中，她在庙会上遇到了一大群当地人的围攻。

当地民间艺人认为，那个老外所付的报酬，只给了一个乐班，而大唢呐艺术的所有权，属于当地所有鼓匠。在这种说不上合理也说不上不合理的表述中，人们到底是看到了受城市文化影响的农民对知识产权意识的启蒙还是看到了农民对城市商业制度曲解的滑稽？其中成分当然非常复杂。一群农民围攻一个城市人的场面，与其说是现代农民展示了对民间文化所有权的新意识，还不如说是当地人对一个得风气之先的乐班的嫉妒变为一种普遍的抱怨情绪。他们的态度让我们意识到，稿费问题引起的波澜远不限于一个家庭、一个乐班，而是把一个地区所有鼓匠以及由他们做传播媒体的范围都裹了进来。

阳高县的所有鼓匠都听到过滑家乐班出国的事，他们没有权力阻止别人迈向世界的脚步，分享好处，但当听说滑家乐班私下里出卖了当地的音乐资源，独享一个地区所有民间艺人都应分享的一份好处后，大家的情绪就变得有点失控和异常了。碍于乡里乡亲的面子，谁也不愿意公开撕破那

层“温情脉脉的面纱”，对滑家人当面质询，但是对于一个与滑家乐班有密切联系的外来人的态度，就另当别论了。他们可以充分发泄整个地区的愤怒，这几乎也是唯一一个可以找到发泄的渠道。于是他们毫不留情地把埋在心底的愤怒发泄给了外来的女孩子。这些大老爷们没有机会向涉及此事的男人发动攻击还是他们就是乐意向一个弱不禁风的女孩子发动攻击，以显示男性社会惯有的欺软怕硬的习风，我们不得而知，那种以上百人做背景的参与规模，至少说明出版光盘和出国事件激起的情绪在当地被怎样一圈一圈地放大了。

乡村社会，人口有限，交通不便，少数几个具有专长的人物，自然成为较多关注的对象。村民们相互熟悉的程度可以使任何个人的家庭私事迅速变为公众话题。农民们无法像独门独户、各自为政、谁也不管谁、谁也不愿意管谁的城市人那样，滑家人无法逃脱街坊邻居的关注和议论。乡亲们的目光从早到晚都会扫过来扫过去，即使是滑家人在自己小院中关起门来吹唢呐，也会处于鸡犬相闻距离中的村民们的监视之下，就像手中的唢呐声使他们无法隐身一样。哪里有唢呐声，哪里就是被关注的地点。他们为了摆脱邻居监视、以为躲入一个更大的群体就不会受到监视的行为，仍然逃脱不了村民的议论，那股劲简直大到了要叫他们把全部版税吐出来的程度。

版权问题成为近年来民族音乐学讨论的热点话题之一。采访一个地区的音乐学家，没有权利在未经授权的情况下出售被采访者演奏的乐曲，已经成为学界共识。音乐学家应该在为采访点的民间艺人录音后，马上付酬，以便有一天可能把其演奏的实况在特定场合展示给别人。那种认为录音就是保存了民间音乐的好心、甚至以高高在上的政府行为为己任、因而心安理得、不付报酬、抬腿就走的行为，必须服从新的版权概念。像尊重城市作曲家一样尊重农村民间艺人的劳动，似乎没有什么异议。

这是对于采访者一面的认识。但对于被采访者一面的认识，我们还有想不到的地方。这一个案，传达了这样的信息：即使被采访者授权出版其

演奏的乐曲，一个授权人或一个音乐班社有没有权利代表一个文化品种的所有传承人？一个乐班可以拥有一次演奏的乐曲版权，但民间乐师演奏的音乐并非个体创造，演奏者只不过是一个地区传统文化资源的享受者，一个乐班只不过是文化资源的利用者。他们祖祖辈辈享受着带给他们衣食的资源，也把自己的智慧奉献给了这一资源使之更加丰富。这种无法分解、无法厘定的传统的湖，哪一滴水属于某一个人？哪一瓢水属于某一个乐班？人们永远无法分清传统大湖中的水属于谁家！一个地区的民间音乐的总版权，谁可以代表？

某一次演奏是一个可以判断归属权的范畴，而对于在历史中不断积累和创造了一个音乐品种的鼓匠来说，一个个体是否有权享有历史文化资源的利益。这种利益可能在现实中一次一次分配给一个一个鼓乐班，一个一个鼓匠。商业行为的扩展历程，就是将一个艺术品种渐渐变为商品，以及渐渐将一次次出售看作合理现象并形成社会运转模式的过程。一种文化滋养了一大批传承者，创造乐曲的是一个地区所有的民间艺人，享有乐曲的也是一个地区所有的民间艺人。这样的知识归属应该怎样判定？怎样解决一个乐班与该区域所有乐班之间的关系？这类矛盾，可能引发出更深的学理探讨。

我们无权出卖民间艺人的乐曲，音乐属于演奏乐曲和不断丰富乐曲的传承人。至于那些并非“浮浪无赖”无理取闹的举动，也不能再把其当作是“其智可及也，其愚不可及也”的老调门了。他们无意中提出了一个文化归属权的问题！一个谁可以代表民间艺术所有权的问题！以往，人们总把政府作为一个地区文化的代表，如果政府没有参与这样的著作权问题的出版，某个民间艺术组织是否可以代表自己地区的文化？

版权问题从城市文化的创作与使用范围，渐渐转移到民间乐种在商业传播过程中的版权归属的范围，进而涉及现代商业活动与艺术活动之间不可分割的联系这一现代生活中带有普遍性的问题，这一演变，自有内在的结构性与逻辑性。阳高艺人的愤怒，倒是让人意外之中感到欣慰——除了那个当时被围困的人之外。

（五）用老外的耳朵听自己

钟思第没有负约，2003 年，再次发出善良的邀请，这次可不是一场演出，而是在英国“伦敦大学亚非学院”教授唢呐。滑银山这辈子也没有料到，自己竟然跑到大学、而且是世界名牌大学里教唢呐。这个因为出国演出而一炮打响的鼓匠，竟然又把唢呐吹进了外国的大学堂。家乡人着实刮目相看了。

上面的故事告诉我们，一个外国人一而再、再而三地跑到晋北、陕北，听唢呐、录唢呐、学唢呐、请唢呐，他图得啥？接下来的问题有点沉重：为什么这个在中国的音乐学院学习过中国音乐的老外，却不喜欢以音乐学院为代表的学院式的“中国音乐”，偏偏选择了处于穷乡僻壤中没有受过任何专业训练、受过任何西方侵染、用现在的词叫“原生态”的大唢呐？钟思第、高文厚、施聂姐，不约而同，齐刷刷地选择了城市音乐家嘴上不说、心里却不怎么瞧得起的农民乐师，而没有选择受过专业训练、自恃高级的城市唢呐演奏家？这也正是杨荫浏在《国乐前途及其研究》一文提出的“仅存的一些国乐成分”问题。（杨荫浏，1989）实际上，这些外国人感到了同样的东西，他们要的就是真正体现中国传统的“国乐成分”，而不是像杨荫浏指出的那种已经与“世界音乐”融为一体、不分彼此的东西。沈洽提出纯种保护“基因库”概念，也在基于这一见识。（沈洽，1994）“老外”清楚得很，在城市中找不到国乐“基因”的纯粹种群了。

这个唢呐家族，把手中的乐器当作下一代维持生计的技术，把演奏当作一项独立自主的生活技能，郑重其事地教练子孙后代。出国演出的事例，明明白白地告诉家族后代和当地的年轻人，学习唢呐的好处而且是学习传统曲目的好处！这个事实比什么说教都更有说服力。年轻人不听说教，只看实际。“榜样的力量是无穷的！”这就是学习唢呐对前途、对前景的现身说法。

我们有什么理由说服鼓匠，让他们明白“时尚”的害处？我们找不到这样的理由。但是，一个外国人却开了一个药方，一服比“时尚”更“时

尚”的药方。出国演出的形式必须是传统的！你花了如此高代价买来的电子琴是没有人听的！比之外国流行音乐的水平要差得多的中国流行音乐是没有人听的！于是，不用苦口婆心，不用费尽口舌，一切自然调整停当。鼓匠十分自觉地回到传统，回到中国。

其实，乡村世界有一个数量庞大的民间乐班群体，有那么多人排队，为什么非要把出国表演和教授的机会给你滑家人？谁也没权力要求人家外国人看着你家人的脸色行事，人家没有义务做善事，没有义务像派发救济金一样给你发稿费。人家愿意看的或者愿意听的，就是那些来自传统文化的“纯种基因”，而不是那些与传统语境无关的由时髦乐器演奏的时髦“话语”。我们不知道是不是可以让滑家出国的事例作为一种标尺，矫正热衷于电子琴的年轻人，至少这一家族的现身说法把学习传统乐器和传统曲目的好处摆在了面前。我们听到过庙会上谈论滑家乐班的年轻人的尊重口吻，那是一种由衷的赞美。如同所有滑家亲属同样自豪和高兴的表述一样：“几辈子了，谁出过国？到了这辈人，才能出国。”

痛心的是，鼓匠们并非因为电子琴是乐器才这样看重它，而是认为它带来的能赚大钱的轻松。作为音乐家，我们很想说，乐器可不可以也做个代表区域文化的符号，别以为有了电子琴、架子鼓就现代化了，文化自觉意识不跟进，老觉得电子乐器比传统乐器高贵，意识上就永远不现代。倒是老外为鼓匠启了蒙，告诉他们，西方乐器、电子乐器只不过是花钱拿来为民服务、暂时痛快一时的机器，从自己民族、栖居地区的长远利益考虑，发扬传统优势，发扬区域优势，才能被人瞧得上眼。在现代主义的放逐下，弥漫的新巫术比如对西方乐器、电声乐器的盲目崇拜等，才是侵袭人的内心、干扰人的判断的毒菌。

生活改变着这群开始踏上异国舞台的民间艺人，他们努力观察外国人眼光中的中国鼓匠应该具有的形象并希望塑造让“他者”喜欢的形象。在满足“他者”对自己形象要求的适应中，自己的目光也异化为“他者”了，进而把判断标准放回自己家乡，因而与家乡的原有人群产生了越来越可见的文化隔阂。这种隔阂是在他们评价同乡其他乐班的口气中毫无掩饰

地流露出来的。“双重文化”心理，开始出现在一向单纯的鼓匠心理中，这就是“文化适应”。他们的生活开始涌现出适应外界的趋势：适应外国人、适应城市人、适应官员、适应学者、适应观众，最终，他们的心态中出现了一种我们称之为自我“失语”的成分，这几乎是经常接受外界特别是记者和学者采访的民间艺人常有的心理。脱离家乡的民间仪式，从农家庭院到都市厅堂，置身于现代文化包围中而产生的身份异化，恐怕不仅仅是民间乐师的心理结构。

不可逆转的变迁中，鼓匠疲于适应社会的变迁、自然的变迁、文化的变迁。强大的外来文化压迫着乡土文化，使处于劣势的乡土文化失去了保持固有本色的定力，几乎把全部时间或全部精力放在适应外来文化和接受外来文化的方面，这是一种悲哀，但却是乡土社会一百年来永远被动的现实。比起老一代鼓匠的文化定力，新一代鼓匠还能不能守望住精神家园的财富，至少出过国的年轻人应该从老外的口味中品到人家对中国传统音乐的需要。

鼓匠对待外国人态度，对待政府的态度，因为潜在的利益变得微妙起来，当某一乐班因为给外国人演奏而得到出国待遇和丰厚回报时，立刻成为所有抱着幻想的鼓匠对待外国人的标准。这使得我们带着外国学者的采访变得十分复杂。无须说，“潜台词”有时带给我们方便，有时也带给我们困境。“成也萧何，败也萧何。”

2007 年底，常驻中国的意大利电视片制作人，又一次到阳高县拍摄滑家乐班。在他的眼里，或者更准确地说，在他的镜头里，滑银山简直像个“职业演员”。在自己小院和村落中，滑银山十分配合地“表演着”各种家常琐事，一般人（特别是农民）在镜头面前的拘束尴尬、甚至找不到地方放手的不知所措，全然没有。尽管影视人类学提醒到，真实的生活与镜头之间有很大区别，人们也不会真的把镜头中的生活当回事儿，但我们的确在滑银山的“配合适应”中感到了出国经验使其在镜头中的行为已经到了娴熟自如的程度。

学者和电视片制作人在乡下寻找历史，艺人们传承着历史却不自知。大概与过多关注历史的学者最大的不同就是，艺人只关心当下生活。然

而，就在鼓匠与城里人的交往中，知道自己历史的重要性了。这是一种对待自己熟悉的环境和掌握知识的态度的根本转变，是另一层面的关心当下。他们意识到自己掌握的知识可以换取对往昔感兴趣和有需求的学者们的注意并从中获利，这种态度使他们掉转过头来看待手中的乐器和不经意丢在一边的乐谱以及传承了几百年的乐曲。携带着丰富历史信息的技术因素的重要性，因此得到凸显。电视上历史剧的热播，宫廷乐队场面的频频出镜，或许让乐班嗅到了自己的价值，视觉影像的提示，使他们知道如何扮演自己的角色了。

结　语

布鲁诺·奈特尔（Bruno Nettl）说：当民族音乐学家们经历了多次与个体被访者或老师们面对面的接触和把研究专门放在关注一个特殊人物的时候，让人惊讶的是在这一领域的研究中所提供的有关音乐中的个人情况的信息却很少。

约翰·布莱金（John Blacking）介绍文达人（Venda）的舞蹈时也指出：社会人类学家继承了一种长期以来的传统，即在最特殊的和有局限的脉络中考察一般的人类问题。他们那种试图找到一种分析文化及社会的适当的科学方法的热情，将他们引向了与传统调查方法相反的道路。过去是把描写现存民俗和解释社会行为作为如社会和经济力量以及文化的强制性等因素的结果，而非个体在历史情况下所做的决定。

施祥生（Jonathan P. J. Stock）道：在民族音乐学这一学科中，传记性的工作虽然不是没有，但很少见。部分因为民族音乐学家有一种描画特殊文化或社区中音乐活动的宽广画面的欲望。因此，在某种意义上，在整个音乐的曲目、类型以及风格都还未知的情况下就把注意力集中在一个特定的音乐家身上会被认为是过早而不成熟的。（施祥生，2001：84）

堤姆·赖斯（Tim Rice）提出的新模式："历史建构、社会维系、个人创造和体验"，突出地强调个人在音乐活动中的作用，这一观念已被音乐

界接受，我们需要做的就是寻找个案，书写传记。

音乐学家是否可以讲述一个完整的故事，并通过音乐学家从来没有试图讲述的故事来说明研究对象的情感世界？民间乐师的情感活动与音乐活动应当可以相互训释。采访对象当然不会配合课题计划出示的公函给你演绎一个故事。能否最终完成一个有情节、有冲突、有趣味的故事，常常需要运气。不可捉摸的运气背后，是长期蹲点才能发现的机会。我们在兄弟俩因为录音稿费分账的纠缠中，捕捉到故事的开端，意识到这个不仅仅涉及经济层面的事件背后隐藏着文化冲突的意义。有了开端，接下来就是把事件引到民间乐师处于社会转型期的时代背景中如何面对生活空间的“洲际”变化和文化冲突的主题上来了。

幸运的是，钟思第的数次采访和出访邀请，竟然使提起了头的故事，断断续续、没完没了地延续至今。好故事由细节而生，不断的节外生枝和最大意外，竟然真的降临了。正是一错再错，筑构了故事张力。只要人有欲望，不满足，不知足，行为便成为永恒，生命的故事，便也演不完。

叙述一个家庭乐班是一个交织着艺术话题、社会话题、经济话题、多个话题缠绕的话题。话题中心，是乐班出国演出与在自己家乡生活的互动作用。事件不但影响了当事人的观念、行为乃至身体状况，而且波及到周围与其有着各种各样接触的人群的观念。它渗透到当地男性社会圈的生活内容中，成为一个社会性话题久久流传。凡此种种，均可印证当今中外文化交流对一个刚刚有机会接触外界的民间艺人群体产生的巨大震动。1987年由晋北寺院艺僧组成的“中国五台山佛乐团”赴香港演出，作为研究民间群体的音乐学家是否更应该在艺僧们如何于香港“引起轰动”之类的报道后，关注一下涉外演出中当事人内心的“轰动”?

处于迅猛发展中的中国农村，涉外交流对处于变迁事件的中心人物的影响，真的是需要学术界关注和不断阐释的事，通过事件才能观察到日常生活中难以看清的心理反应。其间发生的故事，告诉我们许多隐蔽的、需要解释的生动的心理案例。

身处过美国、欧洲的大剧场和英国的大学，晋北鼓匠越来越理直气壮

地喊出令家乡人吃惊的口号。他们在一个大部分鼓匠都不知道的地点和人人皆知的时间露了一回子脸，这点小成就在中国艺术史上虽然微不足道，但对农民音乐家的一生来讲却是惊天动地的大事。他们满足了从地球这半边到地球那半边的朝圣心愿，带着唢呐漂过了太平洋和大西洋。

或许，人们可以说，我们已经在晋北艺僧访港、晋北鼓匠赴美的事例中看到了民间乐师阶层中的成功个体，但这类成功往往建立在一个外国人的偶然邀请之上。当然，无论如何，我们还是看到了一个令人欣喜的事实，改革开放让一帮从来脚不离泥地的鼓匠乘上了飞机，漂洋过海，走出国门，这个被人瞧不起的社会阶层竟然做出了让瞧不起他们的社会阶层大吃一惊的事，这无论如何是件值得大书特书的事，无论如何是让晋北鼓匠高兴几辈子、夸耀几辈子的事。

鼓匠的生活不只是单行道，也不只是下坡路，虽然他们大部分时间是被动应付，但也有主动进取、克服艰难、迎来欢悦、甚至令人羡慕的日子。底层叙述不仅是苦难叙事，还应有他们获得美好、获得光荣、获得超出常规的出国机会、以音乐征服世界的描述。

世界上许多国家中的艺人其实都有为艺术默默无闻、牺牲终身的精神，但在中国，由于一以贯之的家族传统，这种默默无闻、牺牲终身的精神，大概比之世界上大多数国家的艺人都更加突出。可以肯定，中国民间艺人的许多杰出者，曾被国家授予奖励证书，授予光荣称号，曾被征调到首都国家中心剧场参加汇演，曾被文化部门委派到外国代表国家参加文化交流，但他们中的大多数人，仍然默默无闻地继续着艺人生涯，一如既往地走村串镇，直到拿不动唢呐，吹不动唢呐为止。虽然各种机会和荣誉比之过去是越来越多了，越来越密了，但那毕竟是极少数人的事。

20 世纪中国近现代音乐史的叙述模式，套用了西方同类著作中以作曲家为主线、以音乐作品为分析对象的体例，有名有姓、有谱有像的杰出音乐家成为贯穿始终的主人翁。如果说 80 年代之前学者们还满足于这类历史叙述方式的话，90 年代中后期，记录埋没于底层的艺人和记录他们对传统音乐传承的贡献，逐渐得到了民族音乐学界的关注，并开始出现一些专门

以普通人为最终诉求的当代描叙方式。实际上，半是音乐史、半是民俗学的研究领域，民族音乐学代替了近现代音乐史学家的责任。民族音乐学家希望写出新的音乐史，当然是为了理解民间音乐如何传承和维持运作的社会条件和社会环境以及这种环境的变化频率。当然，“文化的分析不是一种探索规律的试验科学，而是一种探索意义的阐释性科学。”（格尔茨，1999：5）

当我试图描述晋北的鼓匠群体时，无时无刻不在脑海中想到一些具体形象。我试图用具体人物的具体行为叙述他们，并融进变迁的理念，通过故事，分析心理。当然，我们开始尝试的层面和深入的程度十分有限，虽然不了解鼓匠的人可以看到一些令人感兴趣的事。大概只有“局内人”才能晓得“局外人”永远文不达意却努力行文及意的尝试最终触及的深度。

之所以把滑家乐班作为一个典型来叙述，就是要通过乡村社会个体成功的个案，观察一种不是通过政府派定、政府组织、政府抽调的出国任务，不是因为对外文化交流之类名义上冠冕堂皇的机会，不是因为公对公、国对国、政府对政府的协议，而仅仅是私对私的访问中，被认识、被承认、被邀请的故事的来龙去脉，看到一种新机制在民间诞生的过程，体会“中国变化”这个大概念如何落实到一个农民家庭的头上，如何体现在一个乐班上的具体过程。这个过程表面看似那么自然简单，实际上又是那么不简单，它的出现是时代大变迁的新土地上冒出的一朵嫩芽。

在法律歧视和目光歧视的双重压迫中挣扎了一千年的吹鼓手阶层，真是扬眉吐气了。“他们是民间艺人”，当城市汇演大厅中文艺主管部门的领导者以诗性口吻说起他们时，听到此话的幸运者也真的热泪盈眶地感动过，真的以为人家开始这样看待自己了。结果，这煽情的语调只停留在传播有限的剧场里，乡野里的大部分“民间艺人”不但听不到这类空洞无物的话，即使听到了，也不会真的拿这类话当回事儿。他们心知肚明，真正有意义的声响，来自手中的唢呐，那是能拿来过日子的“家具”的“动静”。这“动静”，现在真的有人在认真听了。听听还不算完，还要录音，

还要出版，还要习模，还要请到大学课堂、大庭广众的场合让更多的人听。真的拿他当回事了！他们做了一回真正被主人当回事的客人。

虽然他们似乎走进了大世界，但仔细体会，我们依然发现，他们的内心似乎永远没有走进那个世界。他们知道，就是到那里给主人制造一番“多元文化交流”的繁华景象，这繁华景象不属于自己。一通敲敲打打后，别自讨没趣，悄悄离开，别打扰了异乡主人的清梦。回到田园，他们才觉得这是一个真实的世界。这个世界有他们熟悉的庄稼，熟悉的乡亲，熟悉的庙会。告别了被封为“文化使者”的标签，回到正常温度时，他们不再炫技，不再挤眉弄眼，不再心跳过速到发作心脏病、脑溢血，他们老老实实、坦坦荡荡地吐露出乡民才可以心领神会的土腔土调。

参考文献

Jonn Blacking

1980：*Movement, Dance, Music, and the Venda Girls' Initiation*; Paul Spencer: *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp164 – 91.

Bruno Nettl

1983：*The Study of Ethnomusicology: Twenty* 2*Nine Issues and Concepts.* Urbana: University of Illinois Press, 1983, p1278.

Tim Rice

1987：Towards a Remodeling of Ethnomusicology, *in Ethnomusicology*, 31, 1987, pp1469 – 488.

杨荫浏

1989：《国乐前途及其研究》[J]，《中国音乐学》第4期。

Jones, Stephen. with Chen Ke – xiu, Jing Wei – gang & Liu Shi.

1992："Field Notes, 1991: Funeral Music in Shanxi", Chime No. 5, Spring.

沈　洽

1994：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》[J]，《音乐研究》第2期。

格尔茨·克利福德

1999:《文化的阐释》[M],纳日碧力戈等译,王铭铭校。上海文艺出版社。

[英] 施祥生(Jonathan P. J. Stock)

2001:《二十世纪的中国音乐创作——阿炳的音乐与意义》“导言”(上)[J],沈沁译、沈洽校。《音乐艺术》第1期。

吴 凡

2007:《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》[M],北京:文化艺术出版社。

第四章
年节文化与社火精神



地县政府于春节期间举办的“民间花会”已经成为许多地方年度例行的国家仪式，传统与现代、国家与民间、团体与个人、社聚与家祭、春祈与祭火、庆典与娱乐，结合一体，塑造了一种融合地方传统资源与国家意识形态的年节文化。从1949年后国家中心广场举行的庆典活动派生演绎的地方集会，渗透进民俗社火，演化为一种对地方社会和民众意识影响深远的行为模式。社火仪式如何在社会转型中逐渐演变为国家公共文艺事业，国家以怎样的方式参与进民间的春祈仪式并使它脱胎换骨为“春节文艺花会”，这些司空见惯的现象隐藏着20世纪中国乡村社会吐故纳新的机智，反映了民间艺术组织对国家的适应以及根据国家需要进行的自身调整。为什么音乐学界一直没有充分利用这一途径来探讨民间音乐？大概因为祈年仪式司空见惯因而成为灯下盲区。其实通过这一途径，可以观察许多其他场所观察不到的社会变迁的图像。本章以春节花会为例，透视民间艺术组织的生存发展机制，选择这一仪式的理由当然是，当东部地区的春节仪式随着现代化的观念日渐式微时，晋北的春节花会却依然规模宏大、红红火火。

第一节　年节仪式

（一）年节精神

春节是天下华人最庄重的仪式，也是理解中国民俗最方便的途径。仪式是聚集利益相同的群体认同身份、以便在特定时刻共渡难关的时段，春节是传统文化事项中以最大规模提供这样场所的时段，让大至一个国家、一个民族、一个地区的全体民众，进入到一种状态相同的精神境界。此时此刻，民间艺术充分发挥了凝聚族群的巨大作用。它携带所有人加入行列，让参与其间的人，心灵达到高度沟通，把相互依存的集体意识充分挖掘和展示出来。生活在困难重重、人人自危环境中的个体，需要一个让彼此感到相互依靠、相互扶持、不再鹅争狗斗、孤独寂寞的时段，于是，中华民族赖以存活的生产方式提供的农耕节气，便被赋予了强烈的文化印迹。一年一度，循环往复，在此临界点上，大家暂时放弃个人利益、家族利益、宗族利益，保持观念统一、步调一致。背井离乡的族人、家人、亲人需要团聚，需要在一个背景下共同分享短暂的快乐，缓解周期紧张。三百六十个日日夜夜、辛辛苦苦、悲欢离合、阴晴圆缺，就在这一刻成为过去。散布中原的村落长老和精英们，从哪一天开始奇思妙想，竟然把一段普通的日子节日化，把春天到来的日子神圣化，把祭春的典礼仪式化，他们真是搔到了人心的痒处！想人心之所想，遂人愿之所愿，看到了人心所向的那种心理需求。

拨开附着在年节上的各种传说，我们其实看到的就是文化心理的需要和调解。

祖先们把农耕节气作为系列性节日，排在一年的不同时段上，在每一个转换点上，以大大小小的仪式和讲究，调节着人生大大小小的紧张。没有这些大大小小的节气以及建立其上的节日，一盘散沙的乡邻怎能团结一致，谋求合作。实际上，中国人是用密密麻麻的农耕节气仪式代替了西方人在密密麻麻的宗教仪式中找到的精神安慰。受压状态，需要释放。俱看

馔，延亲友，彼此往来，互相馈遗，热热闹闹，弥月方止。中国人没有不把春节当回事的，没有不把这个时段作为美好未来的起点的。我们在心理上跨越了一个日常岁月的链条上难以跨越的障碍，得到了心理的新生。而这一系列的“新生”，需要一系列的“新声”。“新声”和“心声”需要唱出来，需要释放出来。于是，一系列伴随着弦管锣鼓、声腔缭绕的艺术行为，便发生在春季。

填满节气时令的分节歌，从这一天开始唱起；酬神赛会的戏曲，从这一天开始搬演；绕境出巡的祀神仪式，从这一天拉开序幕；举过头顶的唢呐，从这一天吹响报春的第一声鸣唱。乡土艺术以虚拟又炫目的方式净化了人们平淡生活的第一轮日月。轰传四野，惊动万户的社戏表演；结彩张灯，男女聚观的赏灯游艺；鼓乐喧阗，丝竹悠扬的土腔土调；换了时代，换了戏台，换了乐器，换了鼓匠，换了观众，但还如原来的场面一样，构成一部由乡土艺术串起来的万年历：一个唱着、舞着、吹着、敲着的新年。

华夏民族的祖先真是太聪明了，竟然在一个时间点上让所有人把新仇旧恨、老账旧账，一笔勾销。把年节当作一个美好开始的起点。他们懂得让人在“新声”中忘记，在“新声”中向前看，让震耳欲聋的击鼓筛锣、舞铙抛钹、鞭炮声声，把一切不祥之气，赶出家院，驱除门外，抛置脑后。在新装、新貌、新画、新声、新舞中，迎接新开端。一切从头开始，万事从头再来。所有人都在心底觉得，今年格外的有意义。今年的爆竹声声格外清脆，今年的闹年锣鼓格外洪亮，营造响声的吹鼓手从来不敢怠慢今年格外入耳中听的曲调。没有一个中国人不企盼一年一度、循环往复的年节，即使是老大不小、鬓毛俱衰的人，也像子孙后代一样，年年觉得新鲜，年年觉得有味，充满期待，充满鼓舞。

一种被每一个人认为忽略不得的心理重大时刻或年节心理，潜移默导，逐渐塑造完形。于是，强烈的认同心理，转化为积极的从众行为。其中包含了共同承担与个体减负的两极。无论是区域文化对个体具有吸引力的主动认同，还是个体不得不克己奉公的被动认同，个体都表现出愿意被集体接纳以及唯恐被抛弃的从众行为。这就是年节精神在中国人心理上的

积极意义。当然，所有的心理企盼，必须化为外在形式，表现出来。外在表现形式，就是民间艺术存活的充足意义，也是所有乡民积极参与年节游艺的终极原因。

（二）从迷信活动到民间艺术

民间艺术形式几乎无一例外地依附于民间仪式之中，把与新政权的意识形态相抵触的民间艺术从旧仪式中择出来，既与国家意识形态相融，又不背离农耕文化；既宣传了新政权的政策，又依附在农耕节气的年节文化中，这便是民间文化的涅槃新生之途，其中最典型的事例就是闹年秧歌。“闹秧歌”是中国北方诸省年节期间特别是正月十五前后民间艺术组织走村串户、联络感情的主要活动之一，自从延安“新秧歌运动”对陕北大秧歌的充分利用和有效开发以来，这种老百姓喜闻乐见的艺术形式就成为北方各省地方政府在农历新年最常借用的活动方式，尤其20世纪90年代以来，越来越好的经济条件，促成了一浪高过一浪、一地胜过一地的热闹局面。延安红色政权对民间艺术品种的重新解释，使社火秧歌原本含有的迷信成分和仪式外壳逐渐忽略不计，其中的艺术成分则被现代舞蹈观念充分提炼和发挥，与迷信仪式相联的信仰因素几乎被新一代艺术家完全遗忘了。如果说50年代初，地方干部还对民间社火仪式心存疑虑甚至心存戒备，出现过把闹秧歌的民间艺人逮捕起来、端着枪押送到汇演现场的极端事例，那么从1953年“第一界全国民族民间音乐舞蹈汇演”以及接下来的“花鼓灯”、“采茶灯”、“火花灯”、“跑驴”（当时并称“三灯一跑”）在“世界青年艺术节”中获得金奖，被中央政府和世界艺术组织充分肯定的褒扬中，把社火与迷信视为一体、混为一谈的观念，逐渐退出历史舞台成为陈迹。秧歌逐渐从原来依附的社火仪式中分离出来，成为西方式的纯粹艺术形式——舞蹈。

城市中专业艺术圈中的观念转换，基本确定了秧歌的艺术性质，而在国家仪式中成千上万老百姓挥舞彩绸、敲锣打鼓的热闹景象，则彻底改变了以秧歌为代表的民间舞蹈的政治性质。当然，真正解决秧歌性质的是国家以强大的军事、经济力量以及持续不断、无所不在的行政控制系统彻底



图 4－1　怀仁县春节游行伞队



图 4－2　怀仁县春节游行扇队

击碎了旧式乡村习俗中宗族组织影子的系列行为。没有人再去追究秧歌的原始含义，宗族性质的秧歌队，在换了一套象征着当家作主的新社会的平民服装后，再也看不出祭祀的影子了。从此，一支秧歌队就成了一级行政组织、一个基层单位的附属群众组织，在国家需要宣传方略、执行政策

时，自然成为以艺术方式唤来参与者的载体。

秧歌是民间艺术中最能体现群体参与、表现歌舞升平的形式，任何人都可以参与，因为其技术含量任何人都可以掌握。政府机构乐得通过万民同欢的形式，体现普天同庆，和谐一方百姓。民间组织则充分利用政府给予的机会，传承着在新政权下不改变方式就难以为继的乡村艺术。既然政府和专家称为“舞蹈艺术”，民间自然乐随其号。乡民们明白，只有这样才能在国家政体变迁时使那些被大大削弱了的村落艺术延续下去。既然宗族与村落融为一体，逐渐具有了国家基层组织的意义，社区就以文化形式回应国家的新举措，使其继续发挥以变型方式起到的连接民众的作用。

年节文化对于民间社会来讲，是以民间文化保持自身为本体，对于政府来讲，是以政府行为控制地方秩序为本体。前者是民俗，后者是庆典。春节使年节文化在双重意义上实现了社会功能，民间组织与政府都在互动中巩固了自己。国家在持续不断的政权建设中，形成了乡村经济一体化、文化一体化的网络，大部分与宗族社会、祭祀仪式、迷信活动联系起来的民间信仰活动，都逐渐改变身份，秧歌成为最先分离了出来的形式之一。从表现形式上来看，乡村仪式中的音乐具有一定程度的含糊性，容易躲避国家对表现内容的监控，参与仪式活动的舞蹈则因为外在服饰而过于明目张胆地展示出内容的陈旧，容易被政府清除，好在延安文艺救了秧歌，它系上了一根长长的红绸带，一闪身，就成了红色艺术。

当今的年节文化，百分之百地呈现为政府组织的官方色彩，民间仪式的影子早已消失殆尽，国家对民间文化数十年的改造和绝对控制，不可能使其再有异向发展的可能性，所有方面都显示了民间对国家的从属关系。

（三）张灯结彩

社火在民间的转化提升，首先是从“火”变为“灯”，进而形成了一系列张灯、观灯、赛灯、说灯的习俗。虽说元宵赏灯有源于东汉时期燃灯敬佛“悬慧灯于街面”的说法，但起源之根本，恐怕还是基于先民对火的崇敬。灯火由取暖变为照明，由照明变为集装饰性、艺术性为一体的年节

符号，成为乡村社会逢年过节聚焦情感的亮点之一。灯笼是被电灯取而代之的旧时生活用品之一，但春节期间，大红灯笼高高挂的文化景观和心理慰藉，则是电灯永远无法取代的。这就是文化！一个比灯烛、灯笼、灯彩先进一百倍的用品，却永远无法在特定时间把“前辈”赶出生活空间。如同世界各国名都锦城中街灯林立的华人社区，看到灯笼差不多就可以找到华人的家一样，在大城市目乱睛迷的霓虹灯面前，不怎么亮的灯笼却在中国人心理上永远立于不败之地。当今，这一点正在被充分利用着。近些年城市出现了一种把灯笼排排连挂、形成过道的设计，把装饰效果发挥到极致。大城市一出现，县城立马横空出世，可以看到晋北人对美的坚执。总之是要想尽办法，让灯笼成为年节气氛的载体。

晋北的春节，是灯笼的天下。一路漫卷红灯，一路雪打红灯。大街小巷，悬华灯，列炉焰，火光腾灼，炫照都市。无处不在、各式各样的灯笼，让人体验寒冷的塞北最需要的符号——温暖的火光，这是任何东西都无法替代的心理聚合点和年节符号。山西户外风大，家家户户都把灯笼挂在玻璃罩起的阳台上，承担起装扮全城的任务。绚丽闪烁的彩灯，在阳台上布成不同图案，蔚为壮观。从图案中不时夹杂着剁馅儿包饺子的声音，透着平安温馨的声音与爆竹一起，构成了除旧岁的信号。



图4－3 应县满街挂灯

大型灯饰按照当地政府的布置，散布在主要的公共空间中。《怀仁县2006年春节、元宵节群众文化活动实施方案》中，对全县的灯光布局做了十分详尽的具体部署。“第一部分、彩灯装饰”，对主要街道及位于两侧的建筑物装饰彩灯、霓虹灯、彩吊、彩旗、灯笼等，包括广场、公园、牌楼、园林小区等景点的灯饰设施，全部指定具体单位负责。文件指出：“要在美化、亮化上下功夫，达到醒目明艳，着力展示我县良好的对外形象”，展示“云中不夜城”的壮丽景观。

县政府规定：各类彩灯限于农历腊月二十九前全部装饰完毕，广场大型彩灯限于农历正月初八至初十（2月7日）前全部装饰完毕。每晚6时至11时开展，正月十三、十四、十五、十六延长至午夜12时。

对张灯结彩的具体式样，也提出要求。“道路、广场、临街门店、阳台、窗户等处悬挂的彩灯、灯笼，应尽可能做到求新、求异，样式多，色彩全，高、中、低档相搭配，具有民族传统风格，具有现代生活气息，力求达到一街一景，一户一式。”世纪大道及广场装饰，立足实际，简易求精，突出重点，以特大型灯展为主，反映“政通人和，兴旺发达，干事创业、文明富裕”总主题。世纪大道安放“反映农业战线成就的特大型彩灯”，迎宾广场安放“反映科技教育战线取得丰硕成果的特大型彩灯”，文化广场安放“反映工业战线取得的辉煌成就的特大型彩灯”。最后，对春节、元宵节期间各路各点的供电，安排县电业局、城建局全权负责。



图4-4　应县正月十五晚“灯街”

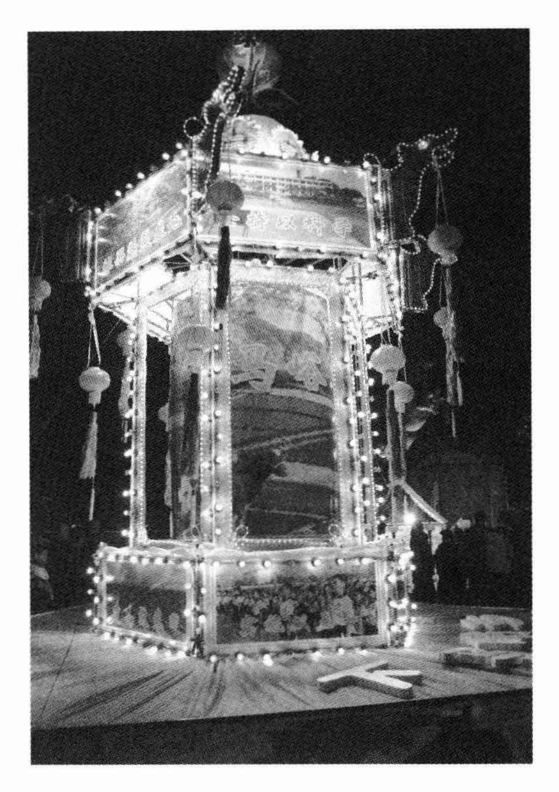


图4－5　大宫灯



图4－6　灯彩



图 4－7　乡镇扎制的灯饰

牌坊彩门也是交通要道的装饰，县政府规定搭建数个彩门。新华路、云州街、迎宾街，整修装饰彩虹门。彩虹门用钢质材料搭建，可拆卸组装，能重复使用，上饰彩灯。彩虹门内部结构合理、坚固，外部装饰美观、大方，确保车辆、行人安全通过（高 5 米、宽 20 米）。这几个彩虹门应于农历腊月二十九前搭建完毕。

从政府指示到单位负责，似乎可以体会古代宫廷颁发薪火的渠道依然畅通。上古钻燧取火，设专人掌火，每至节期，颁派新火而废旧火。由唐宋至清明，寒食节赐百官新火和民间私火的习俗，若隐若现。闪烁之间，便到了现代。

（四）怀仁县“迎宾广场”

怀仁县最大的广场称为“迎宾广场”，一座巨大的反映民族团结历史的雕塑，矗立在广场东南角。背后的纪念碑上刻写碑文，文采飞扬，对仗工整，记述了一段让当地人自豪的历史。巨大的雕塑成为一个刚刚富裕起来的地方政府因为在致富过程中没有保护意识从而导致了历史建筑的缺失、面对渴望展示传统文化的诱惑又找不到本地标志以及合适立场、借用现代形式和古代题材的结合产物。

怀想仁人雕塑碑记

锦绣怀仁，塞外名邑，辽置县治，金升云州，其名源于唐末双雄会盟之史实，志涵怀德，意重在仁。上溯天佑二年，晋王李克用于契丹主耶律阿保机面会东城，互赠金缯良马，欢洽旬日乃去。鼓角灯前，千杯未醉英雄；风云帐下，万里浩歌升平。易袍换马，两朝太祖相握交深；约为兄弟，一代天骄把臂成盟。人据其“怀想仁人”而取意，一方宝地，遂以“怀仁”惠名。

和平发展乃史之主旨。仁者爱人，本和谐之要义。纵观怀仁一域，仁风行于千载。施仁政，行敦忠，信廉洁，尊仁术，民贵淳，实勤本。显仁慈，具割让惠敬之礼；见仁厚，有智勇恕孝之德。披阅旧志，节物风流，此地崇仁尚义；开启新章，人心和畅，兹士仁爱益盛。今之怀仁子民，开明开放，诚朴诚信。纳百川，仰千山，胸襟海岳；承仁心，秉礼义，志甲天下。

岁在乙酉，值先贤会盟千又百载之际，迎宾广场竖“怀想仁人”雕塑，以颂前贤之风范，弘人文之精要，建和谐之社会，彰显广纳群贤，和衷共济之意。前鉴古人，文明薪传百代；后喻来者，大德彪炳千秋。

怀邑四方，仁人万众；山水钟灵，画图日新。溯其渊源，历史有情；策励后世，碑文有字。然无尽风流，美好未来，更见文字之外。

昔日金戈铁马的边塞风光，现在是一片和平景象。农历正月十一至十六，“迎宾广场”成为怀仁县迎新春大型灯展的中心，几个围径数米、超大的红色灯笼，悬浮临街口，让整个广场灯火通明。中间巨大水池中的喷水装置因冬季闲置，但池围的高度却为游玩者提供了坐下来休息片刻的方便。春节灯会成为新型广场的主要功能，那种只有在人群聚集中感受的温暖扑面而来。广场的功能是提供全县人聚集一起分享娱乐的机会，年节文化使广场功能得到了充分利用。



图 4－8　怀仁广场上巨大的灯笼

（五）文化广场与表演场地的矛盾

依照天安门广场的模式，全国各级城市都曾建立过一个大型广场，广可容纳数十万人，每年举行大型的国家仪式，五一劳动节、六一儿童节、八一建军节、十一国庆节等游行集会，传统的年节却反而难得举行仪式，这是一个时期中革命观念导致的新旧倒置的情形。“文革”结束后，大部分地区的广场悄然消失，保留下来的也逐渐改变着功能。近些年来，广场又成为城市发展的象征再次出现，这种变化是经历过广场上一呼百应场面的过来人始料不及的。大型的国家仪式没有了，传统的年节活动却开始充盈广场，日常生活中也成为老百姓的健身娱乐场所。今天的广场建设者更加愿意突出地方特征，应县文化广场把辽代木塔作背景，怀仁县广场竖立的反映民族团结的巨大雕塑，都突显了地方的传统文化资源。大同市刚刚新建的广场，则把一排排气派非凡、现代气息的高层居民楼作为背景。地方政府对既可体现政绩又具公益性的文化广场建设一掷千金，了无吝啬，彰显出逐渐富足起来的自信。多多少少从西方文化模式中借鉴来的广场，与传统年节仪式的社稷场地结合起来，把中西文化、百姓喜爱扎堆儿的意识，或浓或淡地融为一体。

最能反映中国社会结构的畸形景观，在实际操作中展示出来。虽说“迎宾广场”面积最大，但怀仁县花会的中心场地，却定在县政府大院门口。那儿的面积远不如“迎宾广场”辽阔，但重要仪式却必定安排在那儿，因为那儿是政府大楼俯视的场域。这种舍大逐小、舍宽逐狭的现象，似乎最能体现中国社会的官本位逻辑：不是按照为表演提供最大场地的自然需求来决定，而是按是否为政治中心所在地来决定。

可以看到，表演期间，全县的所有警察都被调集在政府大院前各通道口的重要位置，把持要道，维持秩序，将观众挡在街道一边，留出充分的表演空间，使一队队表演人员顺利到达不受干扰的表演场地，并顺畅地通过。每支表演队都在政府大院门口的空地上放慢节奏，把最拿手的艺术和技艺尽情展示一番。这里是主会场，因此，表演者最卖力、观众认为最精彩的表演，都只能在这里看到。

我们在政府文件中看到，只有正月十六上午，县领导才在临时搭建的阅台上观看和接见各个单位向政府拜年的游行队伍和表演。其他时段的相同表演，至少名义上是为了给全县老百姓拜年，给全县老百姓看的，但游行表演还是把县政府大院当作观看对象。当人们仰视因为春节放假空无一人的怀仁县政府大楼时，禁不住产生一种滑稽感。这座全县最高的大楼里，除了几个留守的值班人员外，根本无人观赏甚至无人理会下面的游行，至少我们没有看到任何人从任何一个窗口——那是观赏表演或检阅游行的最佳位置——开窗探头、高高在上地俯视一眼下面郑重其事的表演游行。整座大楼，掩门闭户，空空如也。但是，卖力的表演者依旧把大楼当作主观礼台，认认真真地在空空荡荡的大楼前展示排练了多少次、做过充分准备、希望引起领导关注的表演，而在大楼对面街道上的真正观赏者，却在万头蹿动、挤来挤去的不安中，从没有最佳视觉角度的缝隙中，在不能获得充分欣赏的条件下，欣赏着他们本该获得观看权的表演。

这是一个悖论。应该观赏的人没有观赏条件，有条件可以充分观赏的人却虚位缺席。警察莫名其妙地把人满为患的观众挡在空无一人的政府大院外，而且严厉制止希望把脚垫高一点、站在围墙栏台基上的行为。



图4－9　政府门前舞龙

试想，经过精心策划、精心设计、精心准备、而且政府投资数以十万元、由数以千百计的表演者参与的表演，面对着只在心目中站满了检阅领导集体的空楼，是多么滑稽可笑、让人对所有表演者的劳动愤愤不平的现象。

这就是“国家在场”的政治话语权。我们屡屡在大型群众活动场所中看到类似景观，造成不合理现象的支配原则当然是中国人根深蒂固的官本位意识。普通草民听到鸣锣开道，自觉不自觉地退让三分，让开应属于自己、也属于大家的公共空间。表演者本应向真正的观众展示的笑脸，却面对着一座寂寥的空楼，表演者本应向真正的观众展示的表演，却面对着一座人去楼空的建筑。民众要求观赏与自己同属一个社会阶层的表演者的表演，但不得不放弃权利，被挤在一片剩余的并不宽敞的空间中。但他们对挤来挤去挣得的一点空间，沾沾自喜，毫无抱怨之色，而且还不免好心地替政府解释、或自我解嘲：“不挤哪像过年啊!”

一种秩序的建立，一旦有了国家意义，就使百姓俯首帖耳，成为必须退让的理由，老百姓几乎没有任何反抗的意识，即使谁都明白不平等，但国家标准就是必须遵循的法律。

第二节　燃烧的年节——旺火

(一) 传统的火炬——旺火

以身边俯拾即是的价廉材料塑造一个文化象征物是草民阶层表达信仰的常见方式：一堆石头垒起的敖包、一方大木凿成的木鼓、一棵树干雕成的鬼桩……然而从来没见过用煤堆垒起的文化象征物，大同一带称此为“旺火”（又称“火龙”），临近各县，无处不兴，尤以怀仁县为盛。叠垒燃放“旺火”，在大块煤炭腾越的生命力上附加一层文化意义，是种古老的祈祥仪式，这是现代取暖工具代替古老的围火取暖方式之后难得一见的诗心。

当地人何时发明了用煤堆表达信仰的方式不得而知，但有一点确实可信，外形是对佛塔的模仿，作证的不但是编撰于乾隆年间的地方志书关于旺火“如浮图状”的记载，还有旺火流行地区矗立了千年的应县木塔。

应县中心广场上的“旺火”，与辽代木塔遥相呼应，以相同的形态昭示着同样严肃的精神指向。历史上信仰痴迷的时代，祖先们用一方方粗大的、与建造者的精神含量同样沉重的原木，搭建起全国最大的一座木塔，成为人类历史上因信仰而建起的规模最洪阔的建筑之一。建筑者不惜血本建立的不是现代建筑师要争个“全国第一、世界之最”的迪斯尼记录，而是出自对信仰的诚恐。古老的亭台楼塔边上演的历史故事的尽头，常常是一把焚烬的灰土，然而这座全木结构的宝塔却坚强地挺立了十个世纪。20世纪在塔身下漫卷的红色潮头涌到千年前搭建的最易燃的木制浮图前却悄然退潮，何种敬畏阻挡了“横扫一切、涤荡乾坤”的红色潮头？应县木塔与其外形相类的旺火间不足百米的街面上，雄视一方的高大塔身，竟然震慑住了人间的恶欲横流。

原来怀仁县东关和西关的旺火，名气最大，民谚有：“东关的旺火像个塔，西关的旺火像个戳”。意思是东关的旺火又高又细，西关的旺火又粗又矮。按照民间传说：东关原有一寺，院内的塔细长高大，于是人们笼

起的旺火都仿造塔形，代代相传。“西关的旺火像个戳”，是因为西关以前有个二郎庙，二郎神像手托一个形似塔、实为“戳”的神器。过去庙中和尚每年正月到各家收炭，笼起状如“戳”的旺火。两个传说，都把塔与旺火联系起来。



图 4－10　怀仁县的最大旺火



图 4－11　怀仁县的最小旺火

唐廷诏《中阳竹枝词》:

节值元宵贺天平，当街爆竹听声声。
几层火塔烟痕外，白纸灯悬柏一棚。(转行龙，2007：410)

曾尚增《平定杂诗》:

上元塔火俗相仍，天雨青荧得未曾。
州俗上元各于门前围石炭焚之，名曰塔火。(转行龙，2007：411)

无疑，旺火与浮图一脉相承。当煤块叠垒到超乎寻常的高度，便超越了原本的物质属性和使用功能，进入到体现文化象征和具有审美功能的程度。如同原始社会的石铲石斧，经过精心打制削磨的煤块，脱胎换骨，超凡脱俗，具有了一个解释自身象征性的名称和由这一名称寓意的文化意义。一种朴素的形式一旦具有了民间信仰成分，成为当地人普遍接受的文化符号，外表的技术含量就备受关注了，而从另一方面讲，其物质属性的原始功能就再也不受关注了。

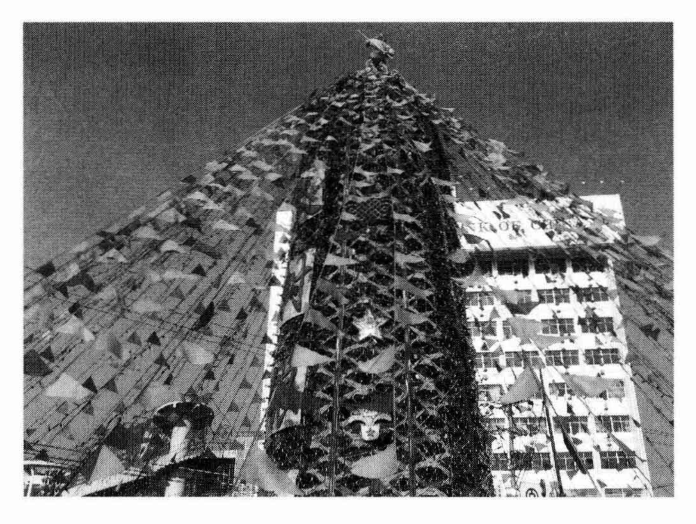


图 4－12 装饰旺火的彩衣

说技术含量备受关注，是说它再也不是一堆自然状态、未经加工的煤块了。每方煤块都因审美考虑经过了精心打制削磨，外观有棱有角、有规有矩、方方正正、光洁有度。式如塔锥的形状，下阔上尖，叠摞有序，煤块大小，从下而上，依次递减。说它不受关注，是说人们已经不再计较它的物理功能，更加关注造型的象征意义。

对外地人来说，这就是个煤堆，但在当地人观念中，煤堆已经超越了供火取暖的原始功能进入到精神层面，在火焰中涅槃为一个文化符号，并因其对物质范畴的超越而具有了专有名词："旺火"或"火龙"。不管解释如何，名词的象征意义，已经在当地人的心目中逐年累月地固定下来，一代一代传承着，也一代一代赋予着新内涵。无论环保时代对白白燃烧的旺火怎样异议，它的光华却在民俗价值上永存。

恰遇两位私家雇佣的工人堆砌"旺火"。他们先把煤块从机动三轮上有序地卸到地上，由大至小，外圆中虚，一块块垒起来。成形后，再把带来的木柴劈好，填入中间虚空处。然后把一桶柴油倒洒其中。最后，把预留的一块平整的大块煤，盖在最上面，罩上彩纸扎成的外罩，另把一小块尖状煤块压顶。一个高约一人的小"旺火"就完成了。



图4－13　垒旺火之一



图4－14　垒旺火之二

采访途中，路过一处“煤场”（把从各个煤窑运出来的煤向外地转运的中转站），路边堆着大大小小各种规格的“旺火”，像一座座堡垒，蔚为壮观。当地人介绍，这是供给购买者选择的样品。精心叠垒、积如小山的旺火，每层煤块，都被削刮整齐，品貌不凡。由于心理定式中总有煤块原本大小不整、参差不齐的成见，初看时就会由惊愕而生出几分敬畏。如果面前摆着早被当作雕塑材料使用了数千年的石头，大概谁也不会惊讶，而通体乌黑的煤块的反常规样态，着实出乎意外。

仔细琢磨面前叙述的排列样式，便可推知，购买者来拉旺火时，可以按照已经排列好的次序，把煤块从上至下、由小而大地装车（最大的煤块一个人也抱不过来）。到达目的地后，再按相反次序，从大到小、由下而上地卸车。这一反一正，正好就是垒旺火的程序。

据说几座十几米高的旺火可以卖到几万元，有求必有应，有了燃放旺火的风俗，自然延生出相应的供货商。怀仁县中的两个主“旺火”，就是这种体积十几米高的样子。

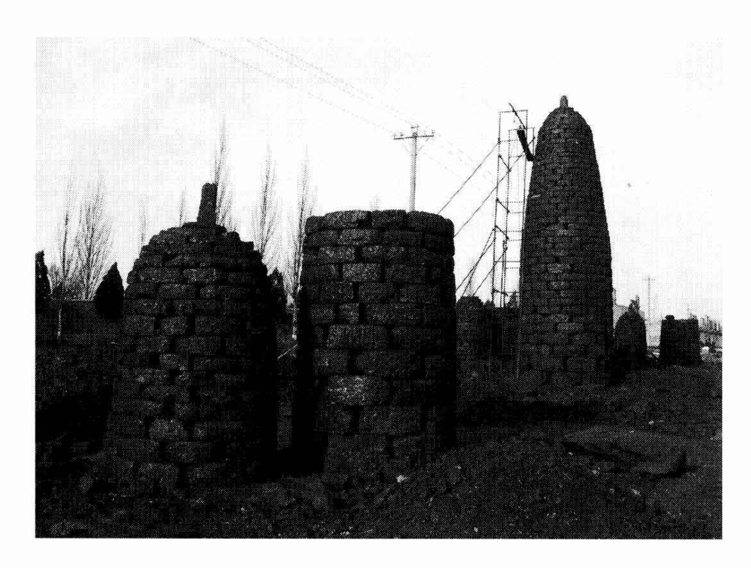


图4－15 准备出售的旺火

（二）点燃“旺火”仪式

按照怀仁县政府规定，主要街道定点垒了六个大旺火：

> 迎宾街十字路由云中镇西关村负责、文化广场前由云中镇东关村负责、明珠广场前由云中镇城内村负责、新华楼十字路口由朔州矿业公司负责、云中镇前由云中镇负责、雁门乳业前由雁门乳业公司负责。

我们实际只看到两个大旺火。最大一座，屹立在“迎宾广场”旁十字路口中央的通衢处。垒砌旺火的街面上，铺垫着40厘米厚的黄土，用砖圈围，洒水封面。旺火通体罩着彩纸扎成的“火炉罩”。一条条彩幡绳线，从上至下，向各方斜拉，系满彩条，与周遭地面铺的一层绸布通连对接。旺火顶端，塑立孙悟空像，寓意登高远眺，旧时也有“封侯”之说。原来人们围转旺火时，挨得过近，多有危险。现在周围设置了铁制的安全防护围栏，以防煤落伤人。另一座与此规格相同的旺火，伫立县政府门口。但

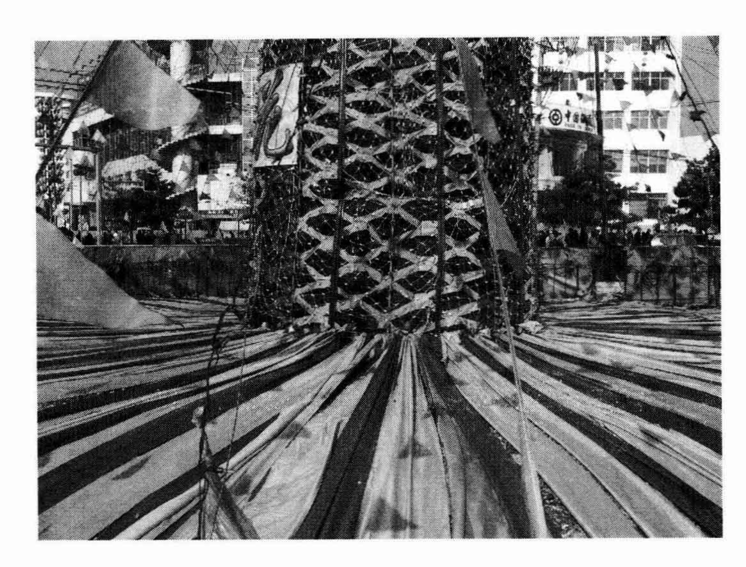


图 4－16　旺火底部

“迎宾广场”是全县最开阔的活动地，聚集的人最多。

全县旺火都在正月十五晚上七点半同时点燃。30 万人倾城而出，近郊乡民也纷至沓来。从下午开始便逐渐向中心广场聚拢的人们，此时此刻，或屏气凝神，或翘首以待。中年人搀着老人，孩子们拉着妇女，姑娘们相互依靠着，所有人都在似乎轻松的氛围中显出严肃的神情。他们踮着脚、仰着头、伸着颈，悠闲地又略呈焦急地等待着。合家团聚，共赏旺火，是当地人必须遵循的年节规矩。出门在外的人，千辛万苦，节衣缩食，春节前夕，满满当当，归心似箭，就是为了回家看望父母，与全家人一起度过点燃旺火的时刻。知道了这种传统，我们才能在前往怀仁县时挤得水泄不通的汽车上体会到百万民工返乡的焦虑，而离开县城搭不上车的无奈更让我们体会到当地人心里的那份甘苦。没有人不懂得中国人专门挑这个日子挤来挤去到底是为了什么，也没有必要解释为什么当地人会如此循规蹈矩。古老的传统让当地人对点燃旺火的仪式充满虔诚，滚滚而来的春运就是对他们目的的最终注解。

这是只有当地人才懂得的庄严时刻，与不同地区的人们举行关系社区命运的重大仪式应当持有的态度同样凝重，与城市人知识系统中国家大典



图4－17　旺火与灯饰结合

的庄严毫无二致。他们的脸上当然显露着过年时的轻松愉快，但内心深处却虔诚地期待着今夜的安宁，因为今夜的安宁，意味着今年的安宁。里三层、外三层，围聚成圈的人群，涌动而不躁动，等待着一年一度的“永恒瞬间”。可以想象，旺火点燃的一刻，每个人都会把心中对未来的祈盼交付第一缕腾起的火苗。此时才能理解，当地人何以要把旺火垒得那么高：火苗离天越近，越能把弱小生命的心愿送至上苍。

政府顺应民意，每年为举火仪式投入资金。旺火终于点燃了。广场背后“雁门乳业公司”东侧，缤纷的焰火，迫不及待地喷天而起，天幕刹那间富丽堂皇，星点成虹，火树银花，迸落空中。旺火焰火，交相辉映，争奇斗艳，炫照都市。焰火持续了20分钟，人们也欢呼了20分钟。

火苗从叠垒的煤块缝隙中喷射而出，吐焰腾灼，烧红了半片天。举世罕见、块头巨大的煤堆，通体燃烧，局部红中有黄，黄中泛蓝，蓝中绽白，白中纯青。腾动的灵性，化腐朽为神奇，吐凡俗为神圣，转物质为文化。旺火再也不是一堆黑不溜秋的煤块和一簇红红灼动的火苗，而是挟裹着祈春的冲动。庭燎的张扬，聚力的刚烈，聚拢为象征着来年好兆头的灵光。去岁的晦气被付之一炬，那些不该有却难免找上门来的麻烦，被冲天



图4-18　初燃旺火

的火焰“照天烧”！来年的好运，自然随火而兴，随火而旺。

如同爆竹，一旦成为文化符号，就脱离物质属性偏向精神属性。人们不但关注烟花爆竹祛邪消灾的原始功能，更关注声响营造的火红气氛。煤是焦油含量很高的品种，燃烧时粘连一体，不会散架倒塌。点火初始，自然产生一时的浓烟，煤块通体燃烧后，烟消气散，这大概是选择左云县特产煤的原因。重要的是，与污染相比，旺火造就的文化气氛是无法用利弊衡量的。如同北京解禁春节放爆竹的戒律一样，不能用引发火灾来衡量对于中国人的文化心理具有巨大影响力的鞭炮的利弊得失。火灾及环境污染甚至人身伤害，当然有目共睹，尽管有此代价，但文化需求就是如此顽强和不容争辩。政府可以发号施令，禁放鞭炮，禁燃旺火，找出一大堆对民众有利的理由，但冲天怒放的旺火，漫天皆响的鞭炮，象征兴旺和喜庆，是挡不住的文化力量。明令禁止，还是屡燃不止。文化心理如此不屈不挠，甚至敢于挑战政府权力并最终让权力让步。晋北政府顺应民意，是理解文化了。

待炉火纯青，我的的确确从皮肤的感应中吸纳到灌顶而来的热量，一股令人鼓舞、令人沸腾、令每个初来乍到、满目惊喜、体验旺火的局外人

感到激情难耐的热量。一座十几米高、通体燃烧、通高射光的“宝塔”，把炽燃的热浪和暖流送到每一个参与者体内。数十米范围内，令数千人同时感受围抱躯体的热能，使围聚者体验到一传十、十传百的交融情愫。“火塔”成为聚集一方社区、一个群落的“热情”传递体，让社会性、参与性、凝聚性的概念变得可见可闻、可感可辨。这是只有煤矿丰盈并靠煤矿生活的群落才能独享的“热情”火场。释放巨大热能的火场中同享生命体验的人，难以拒绝由物质热能再加人体热情、人物两旺的激情感染。

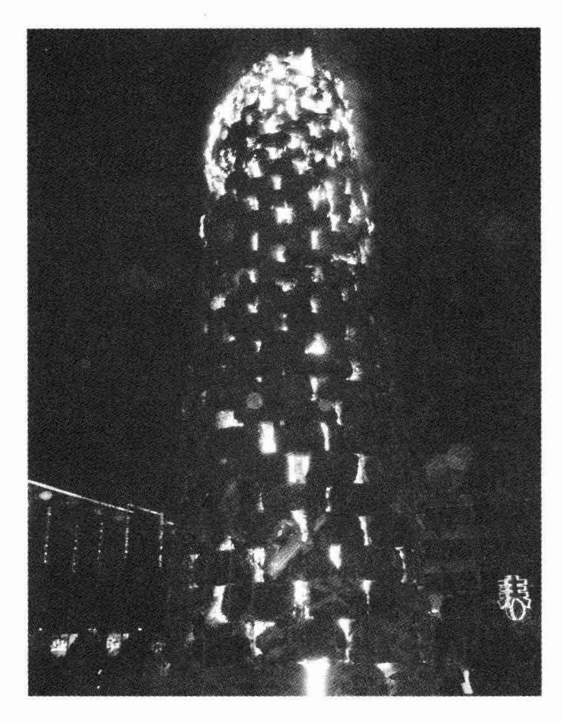


图 4-19 通体燃烧的旺火

文明向蒙昧告别的决定性材料，大概就是火了。火是文明，有了希腊神话中勇士冒着巨大痛苦换来或中国神话中圣贤经过千万般努力钻木而得的火种，一国之民的生活就算有保障了。火种生生不息，人类繁衍不息。据说普罗米修斯盗走了圣火，宙斯没有办法收回，于是命令点火时必须向他祭祀。看到散布在世界各地的点火仪式，大致应该有个共通的解释。火焰带给人类延续生命的力量，至今依然是乡村社会逢年过节、另起炉灶的

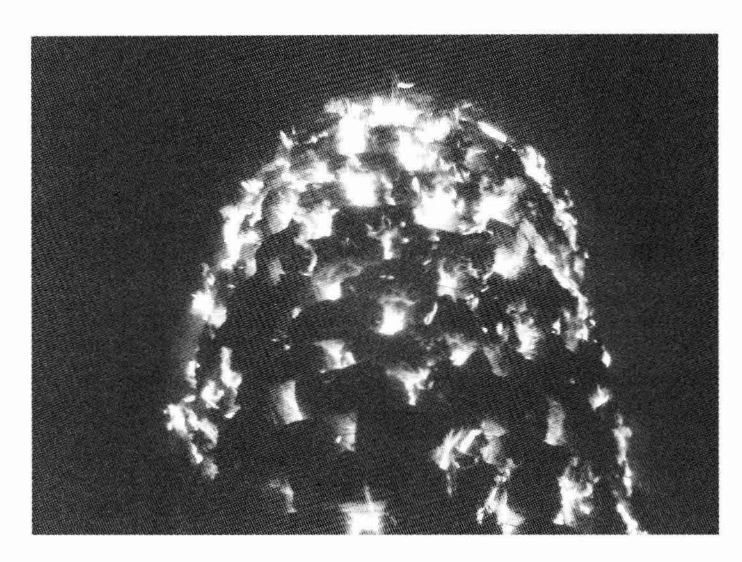


图 4－20　旺火局部

第一缕灵光。所以，手擎火把、聚族煨桑、步步相随、绕场而行的辉煌场面，长盛不衰。

按照传统，人们必须围旺火转圈。先顺时针方向左转三圈，再逆时针方向右转三圈。当地人说："正转三圈，倒转三圈"，"顺转三圈祈万事如意，逆转三圈求来年兴旺"。人们相信，必须完成三圈，才算一个循环，方能有效。映红了人面也映红了苍穹的火场中，涌动的人群开始缓慢转动。人们友善地挤着、推着、跟着、随着，耐心地走走停停、停停走走，即使脚踩了脚，肩顶着了肩，手碰了手，头撞了头，也相视一笑。那是一个个善意盈盈、心有灵犀的笑靥。我相信自己可以从每个人的表情中辨认到盈满全场的善意和宽容。这不是数字时代的影视镜头中用虚拟技术复制的人海，而是实实在在带着体温、带着热情、带着闪烁目光的人海。他们身体上散发的热量与旺火交相传感，温暖了整座城池！许久没有被这样带着礼貌态度的人挤来挤去了，这种拥挤让人觉得宽松！

当地人说，原先每年转旺火后都可在广场上捡到数百只挤掉的凑成双、凑不成双的鞋子，但人们决不因挤掉鞋子而畏惧这难得一次的拥挤，也决不会顾忌光着脚踏着冰凉的地面回家的尴尬。需要注意，这是生活水

平还不高、因而计较丢失任何一件物品的时代难得一有的潇洒。因为人们相信：转旺火获得的、将比丢失的要多得多！

因为有了这独特习俗，当地人拜年贺岁的问候就是："转过了吗?"简单的问候，表达了当地人在相同文化背景中彼此理解的好心情。

（三）"旺火"寻踪

我们一直猜测，此地为产煤区，自然有大批靠煤吃饭的采矿者，依附于此的各种行当自然间接与煤炭有关，"旺火"的来历是否与祈求矿工平安有关。但当地人不以为然，既不否认也不肯定我们的猜测。老人说，旺火从小时候记事起就没中断过，至于起源，谁也说不清。

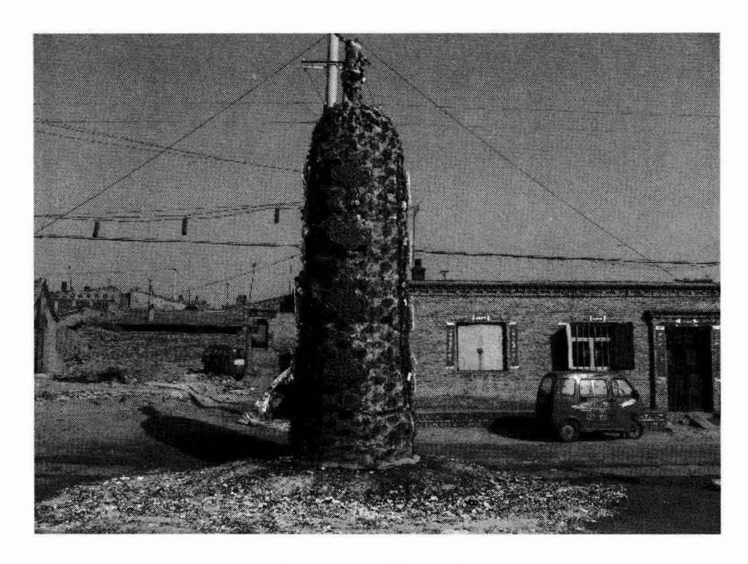


图4－21　社区旺火

回来一翻地方志，吓了一跳，敢情乾隆以前已见记载，三百多年了，那可早了去了，怨不得谁也说不清。按年代顺序，摘几段县志，以鉴其史。

《朔州志》清雍正十三年（1735）刻本：

> "元旦"，夙兴烧"旺火"，放烟花……（转丁世良，1989：556）

《广灵县志·岁时民俗》清乾隆十九年（1754）刻本：

正月“元旦”，男女夙兴，庭院燃煤一堆，谓之“旺火”。（同上553）

《浑源州志》清乾隆二十八年（1763）刻本：

元日……“旺火”于门前。上元，前后三日，放火树，散银灯……（同上554）

《大同府志》清乾隆四十七年（1782）刻本

“元旦”，垒炽炭于门，如浮图状，名曰“旺火”……元夕前日起，城市张灯结彩，垒旺火，都城四大街尤盛。各乡村扮灯官吏，秧歌杂耍，入城游戏。（同上545）

《大同县志·岁时民俗》清道光十年（1830）刻本：

正月“元旦”，家家凿碳伐薪，磊磊高起，状若小浮图，及时发之，名曰“旺火”。（同上548）

《左云县志稿》清光绪六年（1880）修传抄本：

“元旦”，夙兴烧“旺火”……（同上559）

《定襄县补志》清光绪六年（1880）刻本：

“元旦”，夙兴烧“旺火”、柏柴，放花炮……“上元”，街巷悬

灯，扮社火，仿古逐疫之意，又有唱秧歌者。（同上 561）

《怀仁县新志》清光绪三十一年（1905）增补续刻清光绪九年（1883）本：

正月“元旦”，夙兴烧旺火。（同上 550 页）

《阳高县志》民国间铅印本：

“元宵”，门多旺火，张灯放花。（同上 551）

这里保留了大量除了地方志书之外很少被其他文献记载的民俗活动，古老的历史风俗因为未被记述而被忽视，也未被利用。这足以让发现文献“飞地”的学者感到兴奋。地方方志，初修之后，常有一而再再而三的重修、续修、增补之举。虽然比起初修者采访民间、收集记录的创业精神，接踵赓续之人，多有因袭前志，撮来抄去，把自己时代的风俗与前志之事混为一谈的陋习，使阅读者无法分辨孰是乾隆十九年的事，孰是道光十年的事，孰是三百年前的事，孰是两百年的事，因而有了难分难辨、把一个时代最红火的事湮灭在其他时段之虞。但我们还是宁愿相信，这些事迹自清代以来没有中断过。上文按年代把记载旺火的零零碎碎的片言只语排列下来，看着雁北州府县志上断断续续、勉强连接起来的记载，大致可以相信，这种民俗活动从来没断过。可以看到，分布雁北的县市，都有点燃旺火的习俗。

再查旺火历史，可不止于清代。旺火旧称“火龙”，也称“燎岁”、“庭燎”。《诗经》有“庭燎之光”、“庭燎晰晰”、“庭燎有辉”等句。

《诗经·大雅·旱麓》：瑟彼柞棫，民所燎矣。（转朱熹，1958：182）

《说文》释本字“尞”：烧柴尞，祭天也……烧柴而祭谓之祡，亦

谓之奈。（1981：480，484）

历代州府县志中“设庭燎，焚苍术”；“列炉焰，焚柴桑”的记载，绵延不绝。青海、甘肃民间，至今保留着“燎天蓬”的名称。夜堆“香柴”，全家绕火，左右各转三圈。可见，遍及全国的古老风俗，源于几乎所有民族都有的对火的崇拜。

随着历史演进，旺火内涵日益丰富。怀仁县因以旺火的雄伟壮观闻名，成为县政府认定的传统文化资源，不惜重金保持在大同市的排名首位。1993 年，中央电视台到此拍摄，称其“中华一绝”。1995 年，山西电视台将其作为强档节目《黄土地》的片头。这些鼓励，使政府更加认识到旺火的宣传价值。



图 4－22　晋北特殊景观

虽然按政府规定，除指定单位，一般单位和个人不得在街道和店前垒旺火，但小旺火还是随处可见。临街开店铺的商家，围坐旺火旁，亲朋好友感受着冬夜中的温暖，也感受着文化的抚慰。一个家庭一年之中总有一些不幸发生，要借着年节除害。女儿被女婿欺负了，儿子没考上学，奶奶去世了，水管子又漏了，屋子需要修理了，这些都需要放挂爆竹，崩一

崩。更桃符、易门神、堆旺火、丢百病，就是这个意思。

一个家庭中的成员、一个院落中的邻居、一个村庄里的乡亲、一个社区间的街坊、一个县城中有过多次照面和点头之交的同乡们，都找到一个在一年之中的短暂几天里共同谈论的吉祥话题，提到“旺火”这个词（两个发音就是好音节），彼此的利益便统一了。这是识别同乡的文化符号，采用相同话语交谈此事的人，就是相互理解的同道。离开家又舍不得家的人，看到旺火，故乡的记忆就被唤醒了。这就是人类学家提及的地方性知识系统中的象征物了。无须说，文化符号的形成过程，就是一个地区的认同过程。如果一年到头没有了一个祈祥仪式，当地人就会感觉心里不踏实，一个家庭、一个社区、一个县乡的愿望，如果不能在一种仪式中得到诉说和表达，就意味着相信这一仪式的人来年诸事不顺，这种暗示使当地人自觉地遵循着传统行事。

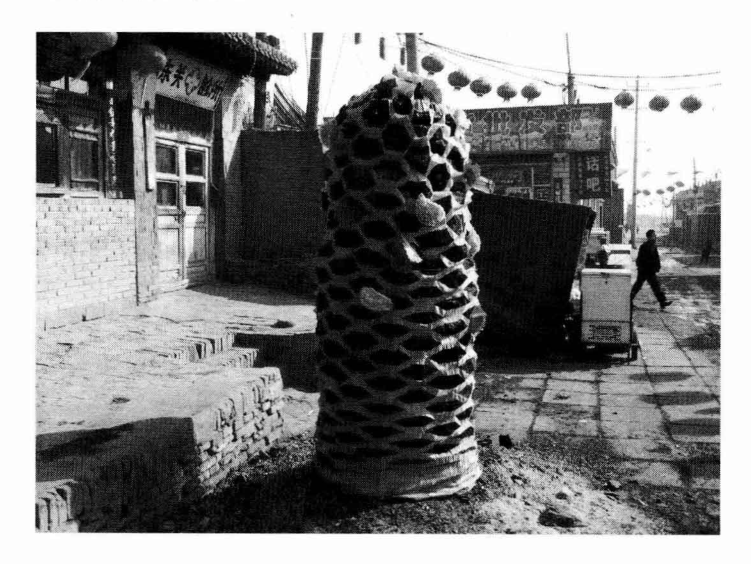


图4－23　家门口的旺火

县城里万人空巷，家家户户都出门转旺火。孩子们围着旺火相互追逐，似乎也因燃火而具有了些许危险的刺激性和技能的挑战性。时而一股风吹过来，红红的火苗嗖地一下蹿出来，黄黄的火星，一下铺开一大片，好像真的要舔人衣角，孩子们本能地往后退，哈哈大笑着又围拢过来。一

路行来，街面上的小旺火有十几个。有一家一户自垒的，有东关村大队垒的，还有如财政局、邮电局等单位垒的。它们共同构成了怀仁县一道独特的文化景观。财力雄厚的单位则堆上三个旺火，正月十四、十五、十六，各燃一堆，对应于祖先、人、神。

旺火点燃仪式，提供了一个观察体会区域性文化认同的视角。可以看到，一种区域性文化行为一旦形成，就会持久地支配所有成员的行为，使其形成相同的年节运作系统和行为方式。文化认同是维系区域自治的“黏合剂”，是培育成员集体意识的基础。雪入烘炉，不点自化。人们在年节仪式中以采取共同行为的方式获得归属感和认同感。作为文化符号的旺火，起到了树立区域标志，塑造区域认同的作用。点燃旺火的行为，成为雁北区别于其他地区的特殊年节行为。地域内形成的共同文化行为，塑造了当地居民的共同行为模式和精神追求，成为区域性历史记忆。



图 4－24　三堆旺火对应于神、祖先、人

虽然老百姓描述旺火的历史记忆与官方文件的叙述有着明显差异，但非主流性历史记忆的核心部分，仍然与历代地方志的官方记载相似。不管新中国以来的叙述模式如何变化，传播主题仍然是共同的。每年游行时的解说词，不断灌输弘扬本地文化的精神，即使口气十分官方，但

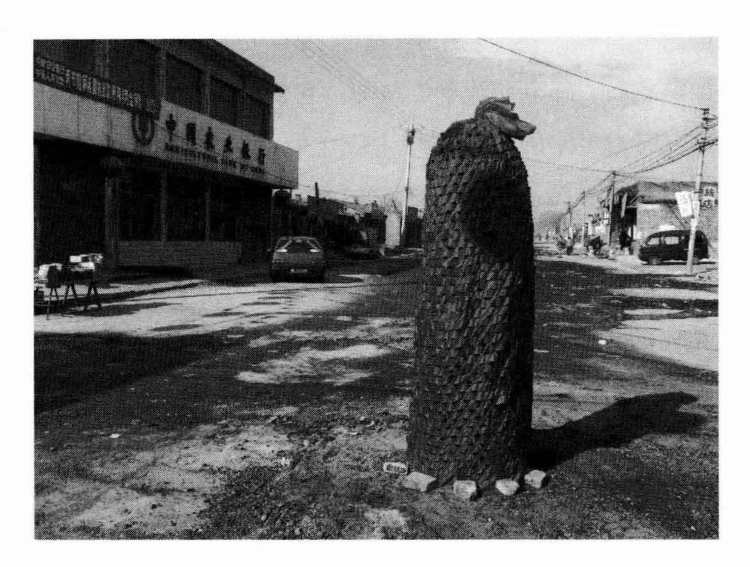


图 4－25 金沙滩街中心的旺火

老百姓还是认同，因为基本内容来自口述史。旺火以具体的、非言语的记忆方式，传递着象征和隐喻，当政府把民间信仰转化为国家仪式持久地传播下去时——仪式便从僵死的历史记忆变为鲜活的生活。

寒冷冬夜围聚旺火边的人家讲过多少关于它的传说，扑面而来的热气中唱过多少家乡的歌谣。“曲坊隘巷，异暖如春。”寒冷冬夜中的人们需要热量，需要围坐一起聚听传说故事的热量，需要围在一起观看气温升腾的热量。旺火让围坐者感到一个饱满的冬夜。后人就在讲述中继承了前人的精神财富，守护着精神家园。对遗弃了家乡的过节形式、在圣诞节、情人节中迷失了文化身份的人，我们不禁也想以怀仁县春节时最常用的问候提醒你：在各种各样的家乡的传统火炬边，“你转过了吗?”

第三节 政府行为

春节花会，历年举办，在组织方式和程序上形成了一系列固定不变的基本套路。政府召集全县各个单位，发文件、定规矩、出条例；分派任务、指定场地、分摊费用。各个单位召开动员大会，具体执行，组织人员

排练，购买服装道具，雇佣鼓吹班子。既然表演者的形象涉及一个单位的荣誉，一个行业的面子，于是就有了“年年赛会竞新奇”的争强好胜、或明或暗的竞争。游行作为彰显地方实力和文化特色、拉动潜在旅游市场的形式，越来越向规模化经营发展。当游行成为一个地区对另一个地区、一个县对另一个县、一个社团对另一个社团体、颇具规模的竞争行为时，筹划不全，管理无方，就会导致对政府工作不利的指责。于是，各单位之间的竞争，便导致了唯大规模是求的趋向，而不问其他。各系统、各单位在选择哪种表演方式最能体现行业形象方面，都会颇费思量，对此的投入和花费，也就有了逐年上涨的趋势。人员要统一着装，彩车要设计新颖，表演要样式独特，乐队要规模巨大，音响要音量洪阔，所有这些，都成为一个单位声望的象征。于是，一系列的编导也应运而生，制作已相当讲究，殊非草草。

我们常常把政府组织民间花会的历史停留在泛泛而谈的议论上，没有一份真实记录一个地方政府到底如何开展活动的具体而详尽的文本，没有记录由一份一份文件、一个一个会议、一组一组行为、一个一个步骤构成过程的文本。历史叙述需要一份完整档案，以证明过程的真实性。地方政府颁发的公文大概是传统历史学最不屑一顾的，但开始底层叙述的文化人类学，则不应舍弃乡村文书。既然收集地方史资料的范围已经包罗了方志、碑刻、族谱、契约、账本、唱本，那么与民间文艺活动相关的县政府文件也应该包括在当代史的资料收集范围之内，它提供了观察一方民间花会从何处起步、操作系统如何运转、组织行为如何贯彻落实的详情细节。当然，内部发行、内部流通的政府公文数量极小，甚至只印十几份，但它们才是展开民间艺术活动的第一助推力，因而颇为珍贵。它使人们看到民间花会运作背后的政府，起到了何等重要的作用，并对民间活动的性质有了另面理解。对于新型历史文献，早该刮目相看，只是到了今天文化人类学开始把目光转向基层叙述，才后悔50年来未把省市地县各级政府如何组织汇演的文件和档案汇集起来，因而使社会主义改造过程中把民间艺术形式从迷信活动转变为政府宣传媒介的过程得到相关历史文件的支撑。所

以，今天我们愿意引用这些从未被音乐史学看重的县政府文件，虽然十分繁琐且没什么可读性，但21世纪以来的年节新俗，就是通过红头文件下达基层，转化为县城街道上轰轰烈烈却井然有序的场面。此时，人们才能意识到，政府文件绝非一纸公文或一纸空文。

（一）组织机构和参演内容

政府机构根据县党政联席会议精神，制定出一系列执行方案。翻看文件，可以感到各级政府把国家意识和文化精神转化为地方行为的强有力措施，这是一种未曾记录的强大组织力量，正是依靠这样的组织力量，国家文化政策才被化为具体的文化行为，落实到实处。政府当然不失时机地充分利用权力，伴随着“招商引资结硕果”的口号，围绕年节文化，宣传地方业绩。这种意识体现在县政府下发的所有文件中。

下面以怀仁县为例，展示一个县级政府在年节文化中的组织运作过程。

怀仁县委、县政府对元宵节文化活动的总体要求是：“弘扬传统文化，融入现代意识，展示怀仁风采，鼓舞民众士气。”让各界来宾通过感受怀仁的节日文化，进一步认识“礼仪怀仁、文化怀仁、诚信怀仁、平安怀仁、魅力怀仁”！从而赋予元宵节以新的色彩、新的气象、新的内涵！

《怀仁县文化体育局元宵节文化活动管理机构及任务分解》是一组系列文件，我们结合每一环节的具体行动解释它们。在中国，每项工作的展开，必须建立一个相应的组织机构，对于年节文化活动来说，具体落实的机构，就是以县委、县政府领导挂帅、县文化局为主体的“怀仁县元宵节文化活动组委会”。上级领导支持，自然是文化局筹办各类事务的保障。文化局按照县委、县政府的工作要求和批示精神，认真组织，开展工作。县文化局局长张海，负责策划所有活动方案，而下发方案，则以“中共怀仁县委、怀仁县人民政府”的名义。

《怀仁县2006年元宵节文艺汇演编组情况》

总指挥：张海；前表演区负责人：田明、武学峰；后表演区负责人：李明、宋日明；联络总负责人：张义、周保存；总联络员：张永涛、张东平

第一组：前表演区：何家堡乡踢鼓子

后表演区：城建局《战鼓催春》

联络员：李红海、王桔平

第二组：前表演区：云中镇秧歌舞、南、北窑村舞龙

后表演区：东关村高跷、西关村高跷

联络员：苑春霞　庞　叶

第三组：前表演区：县直机关秧歌舞

后表演区：城镇十小秧歌舞、金融系统秧歌舞

联络员：王艾兰　李丽珍

第四组：前表演区：金沙滩农牧场抬搁、芦子沟煤业霸王鞭

后表演区：城内村车车灯、南七里寨村跑旱船

联络员：高焕珍　周桂仙

第五组：前表演区：国土资源局花伞舞、县供销联社娃娃人

后表演区：宏峰建材车车灯、峙峰山煤业腰鼓

联络员：陈翠莲　王秀梅

第六组：前表演区：南窑煤业秧歌舞

后表演区：卫生系统秧歌舞、计生局秧歌舞

联络员：肖少侠　姚淑玲

第七组：前表演区：朔州矿业公司秧歌舞

后表演区：出口煤站秧歌舞、金沙滩集运站秧歌舞

联络员：王　红　纪彩霞

第八组：彩　车

联络员：宋泽平　刘　刚　龚吉顺

要求：分工负责、责任到人，每位工作人员按照各自的责任，做

到尽职尽责、恪尽职守、保质保量完成任务，并实行责任追究制。

这份2006年的县级红头文件，规定了各个单位的责任人以及分配表演内容的分组情况。搭班子是大规模活动的保障，在文件中看到，责任都具体落实到人头上。凡与游行相关的部门单位，都纳入进来，所有单位都成立了协调小组。游行规模迅速膨胀，委员会人数也翻了几番。原来的办法只是针对工作提出要求，现在的管理条例，则增加了对承办者和各个单位的监督职能，对单位主要负责人的制约。这些做法既有利于调动各个单位群众参与的积极性，同时也发挥了各级政府组织的优势。成立工作小组，目的就是协调全县的优势资源，他们明确提出，游行就是一种教育活动。政府希望抓住这个契机，提高本地群众对当地文化资源的弘扬意识。政府之所以大张旗鼓地抓全县的游行展演活动，当然首先考虑的是扩大宣传、吸引外资，也通过游行改变全县面貌，促进民众自信。

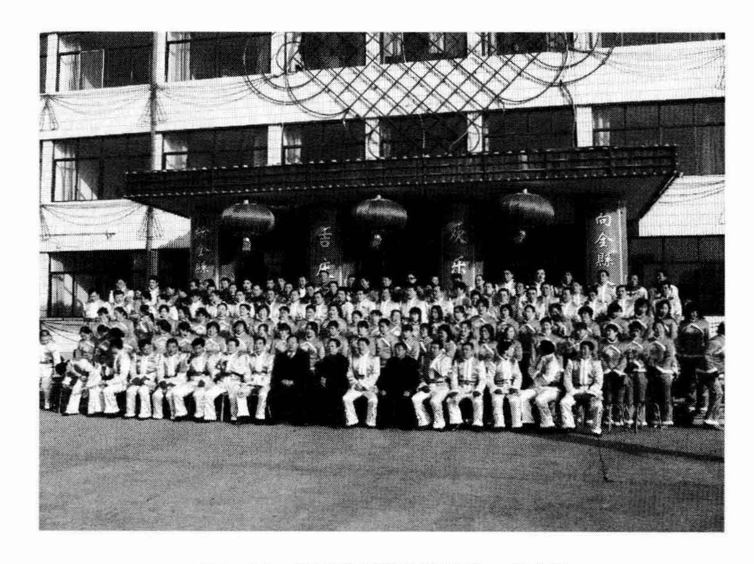


图4－26　刚刚排练完的秧歌队一起合影

我们了解到，各单位的表演内容有一定连续性，每个单位制作的服装道具都是历年投入的资金，这些资源年年使用。

（二）指导方针和参演人数

文化局对全县的表演主题、各个单位的人数、演出形式、基本内容都作了精心布置，详细具体的安排已经格式化。历年的游行表演，使全县大多数人养成了强烈的参与意识。各个单位首先要选拔参加者，被选拔的重要依据是一个人以往参加游行的经历，因为相对成熟的人遇到突发事件时，可以更冷静地随机应变。除了游行经验，对个人条件的要求，就是大体一致的个头。组委会利用大多数参与者对于舞蹈动作和队列变化的现成技能，节约重新培养的时间和精力，还通过新人跟老人的方式，逐渐培养下一拨人。各个单位都有些独创性项目，表面上说是为了提高员工素质，实际上还是存在竞争意识。

一、原则："群众文化活动要大胆创新，积极引进好的内容与形式，力求具有民族、民间地方特色，达到欢乐、祥和、多样、壮观、传统与现代相结合，以提升文化品位，丰富艺术内涵，给广大群众赏心悦目的感觉。"

二、队伍、演出队伍共27支，计3000人左右，每支队伍不少于100人。

1. 机关公务员文艺队（秧歌舞）：手执《先进性教育读本》模型、身着公务员服装，庄重、大方，以展示新型公务员的精神面貌。负责单位：县委办、县政府办。

2. 老干部文艺队（秧歌舞）：身着工、农、兵、学、商等服装，以展现"夕阳无限好"的精神风采，可与歌友合唱团联合组队。负责单位：老干部局。

3. 农牧局文艺队（端灯秧歌舞）：手执各种农产品灯饰（如玉米、西瓜、白菜、青椒、麦穗、土豆等），反映"五谷丰登"的景象。负责单位：农牧局。参演单位：农业、林业、畜牧局、农机中心、水利局、开发办等。

4. 国土资源局文艺队：前面可高举《中华人民共和国土地法》标语牌，将政治内容融于文艺表演中，达到寓教于乐的目的。

5. 云中镇文艺队：①镇机关队（自选形式）、②“二龙戏珠”舞龙队、③南七里寨村旱船队、④东关村高跷队、⑤城内村车车灯队、⑥西关村高跷队。

6. 城建局文艺队（雄狮锣鼓）：三辆彩车分置六面大鼓，鼓乐手身着彩服演奏《春雷曲》。

7. 劳动局文艺队（秧歌舞）：以保障劳动人民的合法权益、为群众排忧解难为主题选择表演形式。

8. 煤管局、安监局文艺队：以“安全重于泰山”为主题选择表演形式。

9. 环保局文艺队：以“绿色环保”为主题选择表演形式。

10. 卫生系统文艺队：以“防病治病，促进健康”为主题选择表演形式。负责单位：卫生局。参演单位：县医院、中医院。

11. 计生局文艺队：以计划生育为主题选择能体现少生、优生的表现形式及道具。

12. 金融系统文艺队：以为民理财为主题选择表演形式及道具。负责单位：中国人民银行。参演单位：县城所有银行、联社等。

13. 国税局文艺队：以“为民造福”为主题选择表演形式。

14. 地税局文艺队：以“为民造福”为主题选择表演形式。

15. 煤运公司文艺队：以“兴旺发达”为主题选择表演形式。

16. 峙峰山煤业公司文艺队：以“脑搁”为表演形式。

17. 宏丰建材公司文艺队：以“车车灯”为表演形式。

18. 芦子沟煤业公司文艺队：以“霸王鞭”为表演形式。

19. 南窑煤业公司文艺队：以“义犬迎春”为主题自选表演形式。

20. 交通局文艺队（200人）：以“架桥修路造福人民”为主题自选表演形式。

21. 何家堡文艺队：以踢鼓子为表演形式。责任单位：何家堡乡

（以赵庄村为主组队）。

22. 县供销联社文艺队：以支农、亲农为主题选择表演形式。

23. 天丰商厦文艺队：以现代舞为表演形式。

24. 陶瓷企业文艺队：以“瓷都丰采”为主题自选表演形式。责任单位：县民营局、县陶瓷协会。

25. 教育系统文艺队：以“教书育人、全面发展”为主题自选表演形式。参演单位：怀仁一中、二中、三中、四中、五中、六中、七中、八中，怀仁职中，城镇一小、二小、三小、四小、五小、六小、七小、八小、九小、十小，华杰小学等。责任单位：教育局。

26. 朔州矿业公司：以“星光灿烂，仙女散花”为主题自选表演形式。参演单位：①公司机关队、②出口煤站队、③金沙滩集运站队、④联合煤站队。负责单位：朔州矿业公司。

27. 金沙滩农牧场文艺队：以迎“福娃”为主题，组织“抬搁”表演。负责单位：金沙滩农牧场。

28. 工商局文艺队：责任单位：工商局。

表4－1：怀仁县2006年元宵节文艺队伍情况一览表

单　位	表演形式	参加人数	负责人	联系电话
县直机关	秧歌舞	200	刘建文 张力成 于仲谦	（略）
老干局	秧歌舞	60	刘俊泰	
国土资源局	花伞舞	100	张国俊	
城建局	雄师锣鼓	100	孙仲连	
云中镇机关	江南彩扇	100	王云中	
南、北窑村	二龙戏珠	50		
南七里寨村	跑旱船	50		
东关村	高　跷	80		
城内村	车车灯	60		
西关村	高　跷	80		
卫生系统	秧歌舞	80	王甫才	

（续）

单　位	表演形式	参加人数	负责人	联系电话
计生局	秧歌舞	60	霍进斌	
金融系统	秧歌舞	80	管向恒	
峙峰山煤业	腰　鼓	60	常生金	
芦子沟煤业	霸王鞭	80	梁　俊	
宏丰建材	车车灯	80	王庆寿	
何家堡乡	踢鼓子	100	郭俸铨	
金沙滩农牧场	抬　搁	100	郝文华	
朔州矿业公司	秧歌舞	45	周有生 管　有	
金沙滩集运站	秧歌舞	60	薛国忠	
出口煤站	秧歌舞	60	赵小东	
南窑煤业	秧歌舞	100	张多瑞	
县供销联社	娃娃人	100	杨应忠	
教育系统			姜有禄	
怀仁二中	秧歌舞	100	王振礼	
怀仁五中	秧歌舞	100	陈冬生	
城镇一小	秧歌舞	100	常日文	
城镇二小	秧歌舞	100	刘元吉	
城镇三小	秧歌舞	100	王　保	
城镇四小	秧歌舞	100	薛耀忠	
城镇六小	秧歌舞	100	刘丽坤	
城镇七小	秧歌舞	100	杨文亮	
城镇十小				
红宇小学				
民营企业局			于天平	

政府文件中列出的民间艺术清单，是决定一个地区上演哪些艺术品种的历史定案。换句话说，是传统文化资源中哪些得到政府提倡、哪些被政府排斥的记录。逐年颁布的清单，意味着奖励和宣扬，不论从表现政府意志还是提倡文艺形式方面，都再明确不过地形成导向。翻看政府文件，才能体会到各级政府在文化政策方面做出的决定，对于民间文化的发展具有

何等重要的分量。看似微小的决定，却起着历史导向作用。它们长期地影响着民间艺术的发展方向。政策一年年地重复着，一年年地执行贯彻着，逐渐形成一种风俗。久而久之，老百姓不愿意改变它也没有能力改变它，于是因循承袭，被后人全盘地接收和继承下去，形成了现在的面貌。试想，1950 年以来，由中央政府和各级地方政府组织的各种大汇演、小汇演，大花会、小花会，以及规格不同、级别不同、有用无用的评奖，在塑造民间文化样态方面，起到了何等重要、几乎是难以估量的作用。正是通过各级政府主导、指导的文艺汇演和年节仪式，新民俗的重塑过程逐渐形成。今天，我们对县乡两级政府文件的辑录，价值就在于此。

（三）活动时间

年节花会集中在正月，一进正月，整个排练活动就此起彼伏了。正式的街头演出，从初十开始。初十至正月十三的每日中午 10：00—12：00，都有演出，排列顺序是：

正月初十：新家园镇、毛皂镇、亲和乡文艺队。

正月十一：金沙滩镇、吴家窑镇、何家堡镇、何家堡乡文艺队。

正月十二：马辛庄乡、河头乡、海北头乡文艺队。

正月十三：云中镇文艺队。

正月十四至正月十六，则是上午、晚上都有演出。这是年节活动的高潮时段。

正月十四上午：教育系统文艺队。晚上：县城全体文艺队。

正月十五晚：县城全体文艺队。晚上七点半：文艺汇演（县城全体文艺队和部分驻怀单位）。地址：云隆大酒店十字路口。

正月十六上午：县城全体文艺队。晚上：县城全体文艺队。

正月十四晚，我们从怀仁县宾馆临街的窗户向下观望，彩车和游行队伍逐渐汇聚在始发点，整装待发。整条“迎宾大街”，灯彩斑斓。扎起的霓虹灯和彩车上装饰的照明灯，照亮表演队伍。天彻底黑下来后，队伍开始缓缓行进：舞伞方队、舞扇方队、舞绸方队、高跷方队、舞铙方队，八

仙过海，各显其能！有的将彩灯装在舞动的扇子上，有的将灯笼挂在旱船前后，形成了一路彩灯，一路舞动的壮观景象。这些以电池为光源的灯饰，是传统秧歌没有的现代变体，富于想象。什么可以为游行锦上添花，什么就会得到鼓励。秧歌队前，一般都有一支鼓乐班引领，吹着如《纤夫的爱》之类的流行歌曲和传统的秧歌调。灯影与人形，摇来晃去，如星星之火，游弋升腾，待流到张灯结彩的主街上，真如燎原之火，把当地百姓心底的那片年节祈祥的心野烧起来了。“金鼓灯火，周遍城中。”充满活力的游行队伍让人感到民间社会的活力。政府组织，如顺水推舟，把埋藏在村村镇镇抑制了一年的闹秧歌的情绪，点燃了。可以观察到，政府计划在有条不紊地一步一步落实。

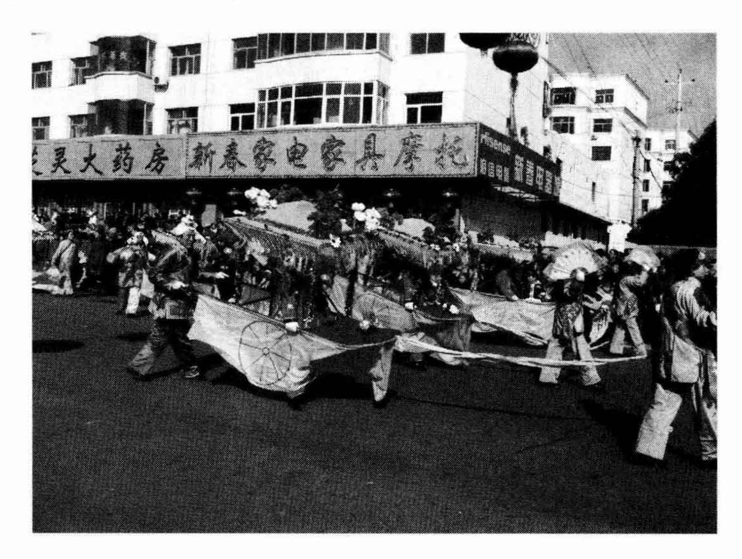


图4－27　怀仁县旱船

（四）游行路线

“怀仁县元宵节文化活动组委会”2006年2月颁布的《怀仁县2006年元宵节群众文化活动秩序册》和《怀仁县2006年元宵节群众文化活动指南》对具体的游行路线进行了部署。

1. 乡（镇）、村文艺代表队县城演出，于正月初九至正月十三每天进行。

2. 厂矿、机关、学校等单位彩车、文艺代表队的演出，于农历正月十四至正月十六进行。表演时间：上午10：00至12：00，晚7：00至9：00。具体安排如下：

（一）农历正月十四上午，教育系统文艺表演队由教育大楼前出发，沿新华南路、新华北路、云州西街、新建北路行进，到国利大酒店东侧结束。

（二）农历正月十四晚上，由云中镇前出发，沿新建北路、云州西街、新华北路行进，到中国人民银行大楼前结束。

（三）农历正月十五上午，由交通局前出发，沿新建南路、新建北路、云州西街行进，到开元大厦东侧结束。

（四）农历正月十五晚，在电力公司东侧至怀仁一中西侧一线集结（7：00—8：00）。

（五）农历正月十六晚，由中国人民银行大楼东侧出发，沿新华北路、云州西街、新建南路、迎宾西街行进，到云中镇前结束。

（五）表演记录

旧时的民间艺术表演，常与一个家族、宗族和村落相联，由一个地区的宗族组织支撑的表现规模之大，常令人瞠目结舌。虽然见过福建闽南绵延数里的“走龙”，浙江乐清数十米长的“龙档”，江西绕了十几圈的“板龙游阵”，河北乡村三百六十盏的“灯阵”，传统艺术的盛大规模还是常常让人超出想象，令人震撼。观看怀仁县游行的整体景观，同样让人感到，不能再指望有比这更加壮观的乡村仪式了。

正月十五，阳光灿烂。我们挤进怀仁县政府大院门口中央的空地上，近距离地观看整个游行表演。一队接一队的表演，把年节气氛营造得登峰造极。一旦进入艺术表演领域，一般人的脚步就改变了，他们不再松松垮垮，散漫无序。此时此刻，他们有腰有膀，有身有段，身体各个部位，都

在音乐声中、节奏声中，持放有度。手也软了，臂也展了，臀也收了，腿也轻了，脚也颠了。他们踏着固定步法，踩着鼓点，排列行进，变化队形。孩子们像成年人一样成熟，成年人像孩子们一样天真。我们无法形容被观察者的自豪感，认真观察他们，真的让人感动。一辆辆彩车和一排排队列，都在县委大院门前驻足，我们一个个拍摄，一个个记录，他们来得也快，走得也快，容不得你挑挑位置，选选角度，但我们还是把所有品种记录在案了：

南窑、北窑两村代表队：两条长龙，各舞一龙。有双龙戏珠，金龙狂舞等表演形式。我们见惯了舞龙表演，但近距离观察舞者，才感受到民间尚龙的坚定性。

金融系统代表队：前面彩车导引，几人推着一只大红鼓，数人击鼓，周围几人手执铙钹，扭秧歌的表演者身穿大红绸缎衣服。

南窑煤业：前面人执扇，队伍两旁一排的人划桨，扇子饰有金黄色两条边，寓意丰收的麦穗。

国土资源管理局：彩车书写“乘风破浪勇往直前”。队伍中女性穿绿旗袍，男人们穿黄色套装。手执大红扇，不停变换队形。最后定格，围成两个圆圈，手中舞扇，起伏不断，如升腾朝阳。

宋庄煤站：彩车。高跷分高跷、中跷和跑跷三种，最高者一丈多，做舞剑、劈叉、跳凳、过桌子、扭秧歌等动作。扮演人物有渔翁、媒婆、傻公子、小二哥、道姑、和尚等，扮演的戏曲角色有：关公、张飞、吕洞宾、何仙姑、张生、红娘、济公、神仙、小丑皆有。他们边演边唱，生动活泼，逗笑取乐，如履平地。

华杰小学：彩车。晒成金色的皮肤，衬托着女孩们明媚的笑容，不可思议的是孩子们匀称的身体和颀长的双腿。

山西中联煤业有限公司：彩车后跟霸王鞭。霸王鞭有悠久历史，又称打连厢、打花棍、金钱鞭等。鞭长约一米，以竹、木制成，饰以彩纹。有单鞭、双鞭，舞者以鞭敲击肩、臂、腰、背、腿，击节舞蹈。两人或多人还可相互对击。有不同套路，如雪花盖顶、黄龙缠腰、三点头等，集舞



图4－28　高跷



图4－29　儿童腰鼓队

蹈、武术、体育于一身。

芦子沟煤业公司：前面锣鼓车开路，后跟舞扇方队。颜色鲜明，花样绚丽。演奏的传统秧歌调，结构对称，方方整整，旋律依次水波一般展开。正南正北，条块分割，每四句是一个乐段。

卫生系统代表队：扇子方队，扇子口加一块红绸。方队两旁一排的人，头戴大头娃娃面具，穿着绿底红花、红底黄花的衣服。大头娃娃原为驱邪面具，现在成为吉祥面孔。滑稽可笑之态，早把原始意义转化了。民间转化一种符号的意义时，采取了移动表演场合的办法。

供销合作社代表队：前领彩车。一班鼓匠，领头的五位穿红衣黄裤，三支唢呐，两攒笙。后面跟随一群憨态可掬的“大头娃娃”，手舞大红花，向路边观众频频招手。

宏丰公司代表队：彩车上有锣鼓伴奏，旱船方队跟随其后。每支旱船由三人组成：前面一人拉，中间一人撑，后面一人推。前面穿绿色衣服的女性，牵长绸带；中间穿红色衣服的女性，双手执船；后面穿蓝衣服、裹头巾的男性艄公，手持船尾。旱船由木条和竹片扎成，两边蒙以彩布。如果两人一组表演，扮演艄公的男人常在前面，如三人一组，艄公就殿后。



图4－30　旱船

“车车灯”类似于旱船，由五人组成，可以说是只“大旱船”。“车”身用彩绸扎就，中间一位扮作俏妇，端坐车上；前面一人扮丑婆拉车，后面一人扮老汉推车，两个丑角，分列左右，相互呼应。“车车灯”历史悠

久，形式独特，因为参者人多，队形变化和表演也就更加丰富。这一组合，随着锣鼓节奏，边行进边表演，虽然舞姿简单，却滑稽有趣。

金沙滩镇煤炭集运站代表队：大红棉袄散发着浓浓的乡土气息，手舞向日葵。

城建局：舞狮子，小狮一人舞，大狮双人舞，一人站立舞狮头，一人弯腰舞狮身和狮尾。舞狮人全身披包狮被，下穿和狮身相同毛色的绿狮裤和金爪蹄靴。引狮人以武士装扮，手握旋转绣球，逗引瑞狮。狮子在“狮子郎”引导下，腾翻、扑跌、跳跃、登高、朝拜、搔痒、抖毛、舔毛等技巧，有走梅花桩、蹿桌子、踩滚球等高难动作。惟妙惟肖，逗人喜爱。

政法系统、卫生系统、交通系统、育青中学、十五中……



图4－31　伞队

无边的人海，一旦比肩相遇，一旦聚集一堂，各支队伍表现出来的争强好胜的兴奋劲，就噌噌噌直往上冒。年节仪式、集体仪式的强烈感染力，伴着五颜六色服装的冲击力，队形变化的规模和涌动，锣鼓喧天的声浪，叫人无法不把个体的孤独驱除殆尽，无法不产生认同感和从众感。表演现场把个体的弱小和恐惧，湮没在巨大的声响、炫目的场面和沸腾的队列中。个体的恐惧，家庭的孤独，在壮观的人造场景中，消失在万众欢腾

之中。历史和文化，导演了仪式的大舞台，把年节文化的集体仪式感发挥到极致。文化取舍，精确而现实，把政府指令中强制的成分减少到观察不到的程度，甚至到了完全忘记整齐划一、纪律严明、集体秩序来自领导要求的地步，大家早在集体仪式的热闹场景中陶醉了。

报纸上各种民间游行的记载，递相传抄，交互征引，频繁程度到了让人想到另一层的意义，那就是乡村社会历年发生的花会活动的高度重复性，甚至到了不需要重新核对的程度。这一方面养成了记录者偷懒习惯，另一方面也显示了节令习俗历百年不变的事实，那种普遍性与重复性和因此具有的真实性，到了可以让记录者因袭旧文、相互转抄不改的程度。但我们还是老老实实地把活动中的细节，一项一项记录下来，因为没有人逐项地记录过，它们太零碎、太繁琐，但只有把每个不同的品种全部记录下来，才能令人感到不展示全景就无法感受的规模。

（六）彩车

据《怀仁县2005年元宵节文艺表演活动现场解说词》的记录，有十辆彩车。《2006年元宵节彩车情况一览表》，说明有18辆彩车。



图4－32　怀仁县政法系统彩车

1. 云中镇彩车。怀仁第一镇彩车，名为“塞外明珠新云中”，外表华丽如妆，车身上一颗夺目的明珠分外耀眼，寓意各项事业欣欣向荣。2. 政法系统彩车名为“平安劲歌幸福年”。突出政法特色——五星红旗和长城造型，寓意保卫平安。3. 城建系统彩车。4. “塞外花果乡”何家堡乡的彩车，车身两侧，绘有十二生肖图案。当地有“怀仁有胜景，清凉第一寺”之称，彩车主体为清凉寺魁星塔。5. 教育局彩车。车身为乘风破浪型，装饰有地球仪、金钥匙和锦簇的花束。6. 矿业公司彩车上有演出。这是朔州矿业公司的彩车。7. 交通局彩车“虹线飞舞”。县政府承诺为民兴办十件实事，其中一项工程是村村通油路，彩车绘制了这一工程。8. 华杰小学彩车。9. 中安化工彩车。10. 嘉明陶瓷集团精心制作的船形彩车，寓意陶瓷文化。明修《怀仁县志》有“陶埴一技，独擅北方”的记载。

表 4－2：2006 年元宵节彩车情况一览表

单位	彩车名称	负责人	联系电话
交通局		马占海	（略）
中安化工		刘全善	
宋庄煤站		闫素清	
朔州矿业公司		吕有全	
国税局		师全祖（经委）	
城建局		李进元	
加美乐陶瓷		彭 强	
山西中联		王忠礼	
政法委		徐立定	
云中镇			
农业系统		周维（农委）	
城镇八小		李在良	
华杰小学		郭宝财	

文件开列的彩车，比我们实际观察到的彩车数量要多。拍摄内容如下：金融系统代表队的彩车，国土资源管理局的彩车上书写“乘风破浪勇

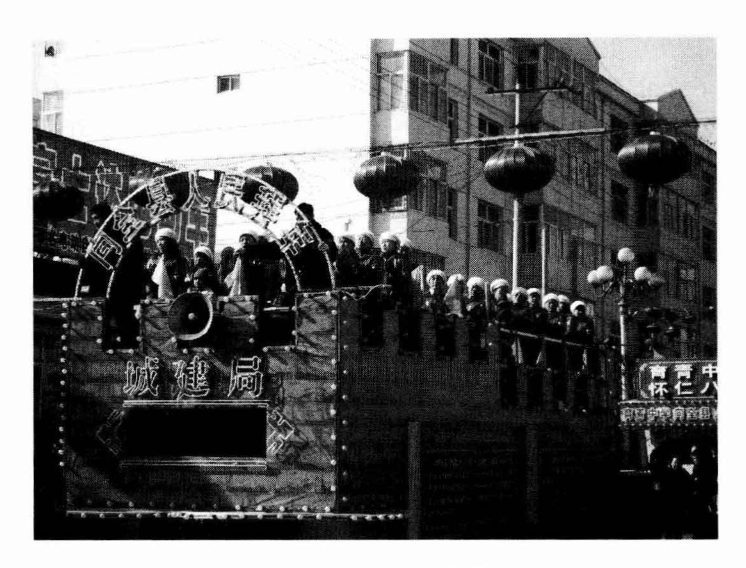


图 4－33　怀仁县城建局彩车



图 4－34　怀仁县交通系统彩车

往直前”，宋庄煤站的彩车，华杰小学的彩车，山西中联煤业有限公司的彩车，芦子沟煤业公司：前面锣鼓车开路，供销合作社代表队彩车，宏丰公司代表队：彩车上有锣鼓。



图 4－35　应县彩车

（七）保障机制和应急预案

“文化体育局文艺活动联系电话一览表”中，把政府组织者和各单位负责干部的姓名、电话、手机、小灵通，全部分发到大家手中，已备联系（为保护个人隐私，本文把电话号码全部省略。）。

《怀仁县 2006 年元宵节文艺汇演应急预案》规定：

> 为确保文艺汇演的顺利进行，预防突发事件的发生，减轻、减少不必要的伤害和损失，特制定应急预案。遇有突发事件，各单位必须坚决服从现场指挥人员的命令，统一行动，严禁各行其是，擅自行动。各单位负责人、安保人员，要认真做好本单位的安全保卫工作，并积极配合组委会工作人员做好组委会要求的一切工作。必须随队行动，不可擅离职守，否则后果自负，并对其责任人进行严肃处理。

警方告诉我们，他们每年最重要的任务之一就是保障春节期间的游行队伍不受干扰，防止和杜绝扰乱大型群众活动秩序，作为十五元宵节当天

的主要任务，为此，他们派出的保安，不断创下县城的纪录。

（八）云中镇的力度

云中镇是怀仁县政府所在地，2006 年 2 月 10 日下发的一系列镇政府文件，如同县政府文件一样，对花会活动制定了详细规则。主题是：“吉祥云中、和谐云中、魅力云中。”《云中镇 2006 年元宵节文艺汇演秩序册》包含了《云中镇 2006 年元宵节文艺汇演议程（一）》、《云中镇 2006 年元宵节文艺汇演评委名单（二）》。下面是演出内容。

表 4－3：云中镇 2006 年元宵节文艺汇演顺序表（四）

表演顺序组	节目名称	院东面	院中间	院西面
特别表演组	陕北秧歌		镇政府文艺队	
第一组	踩高跷	东　关		西　关
第二组	车车灯、船灯	城　内		南七里
第三组	舞龙灯	南　窑		北　窑
第四组	蒙古筷子舞、辫带舞	管　庄		北七里
第五组	端灯、舞狮子	王卞庄		中　街
第六组	扇子舞、彩带舞 蝴蝶舞	秦　城	北　街	石　井
第七组	东北秧歌、拉罐秧歌	南　街		甄　庄
第八组	折扇舞、灯笼舞	北信庄		于家园
第九组	花伞舞、绸扇舞	窑子头		羊圈沟

说明：1. 每次表演各上一队或两队、分中场或东、西场地演出。2. 每队表演时间不超过 10 分钟。3. 表演完毕的队，退场当观众。

《云中镇 2006 年元宵节给县委、县政府拜年
及街头文艺表演排队顺序表（六）》

1. 镇政府文艺队（陕北秧歌）　2. 城内村文艺队（车车灯）
3. 南窑村文艺队（舞龙灯）　4. 北窑村文艺队（舞龙灯）
5. 东关村文艺队（踩高跷）　6. 西关村文艺队（踩高跷）
7. 南街村文艺队（东北秧歌）　8. 南七里寨村文艺队（跑旱船）

9. 秦城村文艺队（长扇舞）
10. 甄庄村文艺队（拉罐秧歌）
11. 于家园村文艺队（灯笼舞）
12. 管庄村文艺队（蒙古筷子舞）
13. 北七里寨村文艺队（辫带舞）
14. 中街村文艺队（耍狮子）
15. 北街村文艺队（彩带舞）
16. 石井村文艺队（蝴蝶舞）
17. 窑子头村文艺队（花伞舞）
18. 王卞庄村文艺队（端灯）
19. 羊圈沟村文艺队（扇子舞）
20. 北信庄村文艺队（折扇舞）

说明：正月十三上午，从云中镇政府出发，沿新建北路折向县委、县政府（文化广场）拜年，表演后向东至大灯，再折向南至转盘（迎宾十字路大旺火）后回镇、村结束。

（九）评奖

各种规模的评奖已经成为21世纪群众文娱活动必须进行的一项日程。评委会大都由政府主要领导人和文化局的专业人员组成，制定了一套奖励办法。《怀仁县2005年元宵节文艺表演评比条件》：“一、格调高雅。二、形式新颖。三、阵容齐整。四、着装统一。五、规模较大。六、动作有力，舞姿优美，整齐划一。七、始终如一，坚持到底。”

《云中镇2006年元宵节文艺汇演评分标准和评分办法（三）》

评分标准：

1. 人数、道具。（1）高跷类：表演人员，每队不少30人。（2）道具类：表演车车灯，不低于10个，50人。表演舞龙灯，不少于1条，18人。表演耍狮子，不少于4个，8人。表演旱船，不少于10个，20人。（3）歌舞类：表演人员，每队不少于30人。

2. 着装、化妆。看演员的服饰新旧程度，化妆质量。

3. 阵容、规模。表演动作和道具制作的种类，精巧一致，阵容整齐。

4. 演技、演艺。传统套路、技巧、技艺、人物特色，特别是有创新、有创意、有品位、展示特色、传统现代结合。

5. 配合、协调。指挥人、乐队、表演队的协调情况。

评比办法：

1. 评委为每队各打一次分，最高分为10分（评委评比时需先按5项各2分的标准酌情给分）。

2. 工作人员汇总各项得分后，按照累计积分，先取一等奖6名，二等奖8名，三等奖5名。

评奖活动自然有奖金。

《云中镇2006年元宵节文艺汇演获奖名单（五）》

一等奖（6名）各奖人民币1000元。二等奖（8名）各奖人民币800元。三等奖（5名）各奖人民币600元。

颁奖分三组：第一组（请一等奖获得者：6名村领导上台领奖）、第二组（请二等奖获得者：8名村领导上台领奖）、第三组（请三等奖获得者：5名村领导上台领奖）。颁奖完毕后，按拜年和街头文艺表演顺序整队出发。

（十）2005年的记录

根据《盛世云州歌如潮——怀仁县2005年元宵节文艺表演活动现场解说词》（撰稿人：郝丽云、苑冬梅），可以了解2005年的情况。摘录片断，以便与2006年相互比照。

彩车巡演部分结束后，文艺演出开始，22支文艺表演方队依次通过主席台。

表4-4：怀仁县2005年元宵节情况一览表

单　位	表演形式	参加人数	备　注
县直机关	秧歌舞	200	
云中文艺队	舞龙队江苏花伞舞	40 100	规模最大
老干局	秧歌舞	50	年龄最大80岁，平均68岁
城建局	雄师锣鼓	140	

（续）

单　位	表演形式	参加人数	备　注
南窑煤业	霸王鞭 雄狮劲舞		
国土资源局	花伞舞	60	
怀仁七中	秧歌队	130	
怀仁城镇十小	秧歌队	60	
朔州矿业公司	秧歌队	60	
云中镇东关村	高跷队	50	
计划生育委员会	秧歌队	50	
国税局	秧歌队		
城内村	车车灯	50	
劳动和社会保障局	秧歌队		
华杰小学	秧歌队		
交通局	秧歌队		
人民医院			
城镇九小	秧歌队	80	
芦子沟煤业	霸王鞭	80	
环保局			
宏丰建材公司			
人寿保险怀仁公司			
中国人民银行	腰鼓队		
金沙滩农牧场	抬搁	100	

我们在怀仁县文化局“局长办公室”里谈起组织游行表演的巨大工作量时，张海局长一点看不出有指挥如此大规模游行行为的风采。但想到他导演的那一幕一幕气象宏大的表演，并且与邻县同类事务比较一下，才能评价他那非同一般的意志力。

“国家在场”不但体现在官方组织的花会节目上，还体现在基层组织官员们的参与程度上。所谓的“官方色彩”，常常就是指当地官员的身份（民众对官员们参与的渴求自然有其目的性）。与政府组织者交谈

时的明显感受是，虽然身份是地方官员，但他们似乎没有改变也不愿意改变自己作为当地人的文化身份，而且，当可以对地方带来好处、做出贡献的乡土文化权威也体现在这一身份上时，他们似乎更愿意定位在后者上。

第四节　各县年节仪式

如果把几个地域毗连但行政管辖不同地区的年节活动放在一起，就会在对比中感到政府的重视程度对一方区域文化产生的影响，进而体会“国家在场”的重要性。怀仁、应县、繁峙三县的春季旺火仪式及其花会活动，有一致，也有差异，虽然同属一个语言、习俗、文化相同的区域，但三县在经济发展水平和自然资源方面的差异，尤其是改革开放之后政府对待传统文化资源重视程度，使其生活水平和文化观念等都产生了差异。政府工作效率的不同，导致三县民众在年节文化的仪式环境营造、参与人数的规模等方面都有很大不同。

（一）应县木塔广场与政府门前

北方过年，十有八九要下雪。2006 年春节，应县果然下了一场真正的大雪。银装素裹下的应县木塔，显出一派古朴素净的庄严。飘飘洒洒的雪花压在一层一层塔檐上，听着脚踩半尺厚的积雪咯吱咯吱的声响，让人心底生出平日黄土掩面时难以生出的浪漫。北方人总把过年与下雪联系一起，其中隐藏着一股万象更新的浪漫。这个特殊时段，允许人的浪漫想象，现实真的出现了想象中的浪漫景色，就叫天公作美了。

应县木塔广场对面新建的大酒楼，气派非凡，我们入住其中。楼内一格格划分整齐的房间，显示了与周围无规则的农舍迥然不同的现代化方整。餐厅落地窗的玻璃，在冬日的阳光下耀眼夺目，面对木塔广场上的日落景象和灯火璀璨。新辟为旅游区的街道两旁，全部是一个模式的二层小楼，让人感到地方领导者意欲与大城市接轨的强烈愿望。远远瞅着宾馆面

街的巨无霸式的餐厅，不禁惊叹财富积累的速度。如果说在这里吃到肉质鲜美的羊肉是理所当然的事，那么吃到活蹦乱跳的海鲜则让人感到无所不至的运输便捷了。中国发生的巨变和财富分配的游戏，在大城市里往往视而不见，只有走到让人觉得不会出现海鲜而确实出现了海鲜的地方，才在想象不到却偏偏成为现实的真实面前感受到变化。我们何曾想过会有这样的现实。

木塔一侧，新建的巨大广场被现代风格的灯饰装点着，无疑是把境外景色搬到自家门前的梦想成真。文化广场是灯会中心，由下向上照射的强大光柱，使辽代木塔的巨大轮廓雄伟神秘。贯穿广场的两条灯道，挂满了各式彩灯，途中间插着几座巨大的灯架。文化广场靠木塔的一侧，竖立着一个巨大的电视屏幕，反复播放介绍木塔的录像片。许多人驻足观看。解说词写的十分讲究，画面也庄严厚重，看得出，是精心制作的电视片。当地人在这样的氛围中感受着身边的文化景观，路过的人仰望屏幕中熟悉的景观时，心中的那份自豪，那份依恋，都随着历史解读，或聚或散在心中。

正月十三日晚，天一抹黑，就开始华灯璀璨了。男女老少上街观灯，车水马龙好不热闹。虽然接下来的两天大雪，让元宵节的正日子没法观灯，可“正月十五雪打灯”的吉训，简直是对“旺火”仪式火上添油。大街小巷中的人群，个个喜上眉梢。晚上，虽然满地是雪，当地人还是跑到街上看戏。应县街上有个临时搭建的舞台，“太原市百花演出团”正演出晋剧。标有“宏运舞台”的上方，挂着横幅：“信誉大酒店董事长王信携全体员工向全县人民拜年”。另一条街上，也有一个临时搭建的舞台，标有“歌舞戏曲舞台”，正上演东北二人转和流行歌曲。舞台上方挂着横幅：“应县农村信用社向全县人民拜年”。东北二人转已经深入到各个地方，他们那种“荤素”搭配的表演，确实让普通老百姓感到亲切。

虽然放假，应县政府也一直府门大开，随便出入。门口扎起一座像古代城门一样的红色牌楼。大雪一停，人潮涌动。正月十六上午，两班秧歌

跳着扭着进入了县政府大院。大楼坐北朝南，前面有一片空地，中间有个圆形水池，中垒假山，因为冬天无水，留下难看的空池子。一班执伞的秧歌队，一班执扇的秧歌队，围着水池，边舞边转。两班秧歌队用一个鼓匠班伴奏，因而节奏划一。鼓匠班由两支大唢呐和鼓、铙、钹组成，鼓匠们站在大楼前的台阶前吹奏敲打。鞭炮声响彻云霄，秧歌持续了十多分钟。政府大楼中走出来一位拿了两条“红塔山”牌香烟的官员，把烟送给秧歌队，算是答谢。其实秧歌队的成员全是女性，香烟对于她们来说根本没有意义。

我们边看边走，旺火忽多忽少。一一计来，2007 年，应县正月十四晚上共点燃了 16 堆旺火，正月十五晚上则有 39 堆旺火。每个旺火前，都有人聚集。穿行在忽红忽白的世界中，情绪也跟着忽上忽下、忽高忽低。

（二）应县游行表演

因为大雪封路，街面行走困难，根据朔州市政府指示，各县游行自行推后，所以我们在正月十七才看到了十五的游行。十七上午，应县中心的大街上布满游行的队伍和观看的行人。几乎每支秧歌队伍前面，都有一辆车坐着鼓匠班。车上放置大鼓，鼓匠们围坐在车厢上，把唢呐对着后面跟着的秧歌队。

表 4－5：应县 2007 年元宵节情况一览表

单位与彩车	表演形式	乐 队	备 注
臧寨乡	秧歌队	彩车围坐一班鼓匠	男女分队，抬轿四人，一人黑脸打扮
金城镇彩车	旗队		
西北角	秧歌队	彩车围坐一班鼓匠	
南城社区彩车	秧歌扇子舞	彩车围坐一班鼓匠	
金城镇东南角彩车	执伞秧歌队		全部女性
金城镇东北角彩车	花伞秧歌队	彩车围坐一班鼓匠	全部女性
金城镇西关村委文娱队彩车	秧歌队	彩车围坐一班鼓匠	黄色、红色彩绸

（续）

单位与彩车	表演形式	乐 队	备 注
金城镇西南角文艺队彩车	扇舞秧歌队	彩车围坐一班鼓匠	
下社镇文艺队彩车			
义井乡文娱队彩车	儿童旗队		广播，横幅，穿绿色衣服，横幅牌
“义井乡冯庄秧歌队” 横幅	秧歌队	彩车围坐一班鼓匠	身穿戏装扮成唐僧、孙悟空、猪八戒、沙僧
南河种乡彩车	大秧歌队女子打鼓，穿西服的男子、小号队伍	彩车围坐一班鼓匠	同时采用广播，后跟女旗队
鼓匠戏曲秧歌队			
城西镇城西辅文艺宣传队			
县教育系统扎成大船形彩车	秧歌队		彩车上有扩音设备



图4－36 应县游行车队上的鼓乐班之一



图 4－37　应县游行车队上的鼓乐班之二



图 4－38　应县游行车队上的鼓乐班之三



图 4－39　应县游行车队上的鼓乐班之四

（三）繁峙县政府门前

2007 年正月十六上午，繁峙县政府门前的街道上挤满了人，几班秧歌队聚集于此。无数颗年关还悬着的心，终于迎来了宣泄的渠道。孩子们在旺火前尽情撒欢儿，老人们合手作揖，互致问候。聚集来人群，使闹秧歌的气氛越来越旺。两个旺火，堆在政府大门对面的人行道上。人们可以在表演间隙到旺火边烤火取暖，演员们也在跑过来烤火，大概怕火烤化了脸上的化妆，也为了避开烟，她们用手中扇子遮着脸。

身处此地，总会感到，即使电视已经超乎寻常地取得了娱乐的最高权杖，最古老的扎堆游艺方式，依然不能被取代。穿新衣、戴新帽、闹秧歌，仍然是身处贫困线以下或刚刚脱离贫困的人们依然遵循的体验快乐的方式。闹秧歌的正月十五，所有的人还是老老实实换上秧歌服，聚集到祖祖辈辈聚集的地方。他们心中念叨着，不遵循古老的习俗，不围在旺火周围挥汗如雨地尽情闹一回秧歌，将意味着不祥。所以，一班一班接踵而来的秧歌队，就把县政府大门口那不大块的地方挤得水泄不通。

晚上政府门口的秧歌，一班一班，接续表演。渔翁戏鹬蚌，带有明显

的调情意味。渔翁手持划桨，数个女性装扮成的鹬蚌，时而打开、时而闭合蚌壳，采用不同队形，旋转在渔翁周围。渔翁用划桨戏弄她们。舞龙依然是必不可少的节目，儿童们的舞蹈则永远受人喜爱。这条狭窄的道路上，布满电线，彩车一辆辆通过，常常要挑起电线，令人惊颤。

三个县的春节表演场地都在县政府大门前，这一地点的政治色彩似乎无须解说了，其中的官方色彩则是需要仔细考量。中国人把传统文化的表现形式与政治权力联系起来的习俗自古有之，历代县志上常有记录县太爷为游行助威的事，虽然方志不怎么记录地点，大概也无须记录，地方仪式一定发生在重要地点。这个地点一定是政府所在地，没有什么地点可以与这个场所相匹配。县太爷为游行的舞龙“画龙点睛”的记录，或许从一个侧面透露了发生地点的信息。

（四）三县比较

怀仁县的点燃旺火仪式，让参与者感到了政府机构的强大组织力。点燃旺火已经被政府艺术化地发展为一个规模巨大、具有现代展示性、体现政府权力的国家仪式。政府把具有广泛群众参与性的民间活动，充分发展，走出了分散的、零散的、松散的自然状态。可以从地方仪式中品到国家仪式的影子，天安门前的聚会无疑是各地聚会的模板，由此确立的规模巨大、唯美唯宏的形式追求，也当然在晋北各县被忠实地贯彻执行。所谓唯美唯宏的形式感，指的是地方政府情有独钟也特别擅长的通过具有视觉冲击效应所呈现的闹秧歌的场面，它确实达到了民俗气象与政府意愿相结合的目的。

点燃旺火仪式不失时机地告诉全县民众，只有政府才具有强大的力量把民间仪式发展得如此现代化，如此规模化，让文化持有者感受到地方文化带来的温暖。分散无序状态所无法比拟的宏大场面，把点燃旺火仪式变成了一个真正的节日高潮。景象浩大就是规模，规模浩大就是壮美。现代展演与传统游艺结合起来的做法，确实得到了当地群众的真心拥护。地方领导站在县政府门前的看台上向成千上万游行者招手致意的景象太让站在高台上的人陶醉了，成千上万汇聚一堂的人群围绕象征兴旺发达的旺火转

来转去的场面太让组织者高兴了。至高无上的权力，使政府具有深入至每个角落的组织能力。政府拥有权力，拥有文化，拥有群众，拥有采用官方方式图解传统资源的最终支配权。仪式象征权力的概念得到了有效展示和最大限度的发挥。红红火火的年节效应，非但没有让参与者被广场集会和点火仪式搞得精疲力竭，反而焕发了当地民众的自豪感。各个单位耗费数周时日搭建装饰广场和街道的消耗，也非毫无报偿和毫无意义，反而调动了整个运作机制的高效连接，成为检验政府效率的试金石。

通过比较，可以看到怀仁县政府的创意能力和工作效率。政府利用中心广场的优势，聚集了全县民众，使点燃旺火具有了仪式感，也可从规模的秩序中感到政府组织的力度。怀仁县政府把传统祈祥活动发展为一种具有展演性的仪式，达到了对传统资源再利用的目的。应县的旺火不大，分散在各个单位门前，高度一般有两米左右，似乎更加平凡，更加人性化。应县中心广场建在木塔一侧，但实际上，县城中心位于与木塔正面成中轴线的主干道的另一端。这一端有个面积不大的广场，但难以聚集全县民众共同参与点火仪式。2006 年我们到此看到三个巨大的旺火，2007 年因为大雪，点燃旺火的仪式几乎没有正式举行。人们三三两两、陆陆续续地聚拢在旺火边。雪下得很大，影响了民众参与，但旺火还是默默地燃烧。某种程度上讲，没有人观看却仍然按时点燃的旺火，更说明人们心目中不能缺失的仪式。繁峙县没有中心广场，旺火规模也小得多。

应县、繁峙的旺火，依然保持自然状态，政府没有充分利用传统文化资源，甚至在污染环境的指责面前畏缩不前。怀仁县政府有效地借用了地方文化资源，宣传政府政绩，弘扬地方名声，使大同市一带的老百姓有口皆碑。两相比较，一个规模巨大，明烛万方；一个规模适中，局限一域。

第五节　阐释游行

从来没有认真观察过县城里的游行，虽然从小就被迫参与过这类频繁发生的活动，也许因为那时的被动参与，心底埋藏下对这类活动的下意识

抗拒，也许我们已经在那时一片红色接着一片红色的旌旗招展中、一阵呼喊接着一阵呼喊的疲惫中，丧失了对游行行为的参与激情。看着面前满脸欢笑的游行者才意识到，他们参与的动机与我们当年被动参与的动机已经不可同日而语，不应再把对待当年政治行为的态度拿来解释眼前的现象。当人们真心真意为自己的生活集会游行时，就会产生一种一传十、十传百的感染力。这种感染力一下子就能把旁观者带入到那股由千万人汇聚起来的热流中，以一种规模才能聚积起的感召力，把周围的人裹进他们的世界。我们已经无法冷静客观地当一名观察者了，乖乖地缴械，跟着他们走吧。正是这份感染力，使我们没有与民间的真实擦肩而过。

对社区成员来说，所谓“地方凝聚力”，是在大规模集体演艺的魅力中和生龙活虎的壮观中感受到的，是在锣鼓喧天、鞭炮齐鸣、彩旗招展的仪式欢聚中感受到的。参与的体验，使他们感受到社火习俗中人与人之间的情感交流和个人与社会的互动。乡民们在游行中找到一种释放，一种寄托。旁观与参与的感觉不一样。当地人正是通过参与社区活动，体会到切实的喜庆。社火使普通人变成艺术家，使普通人找到表现自己的理由。他们尽情洋溢着内心的浪漫。越来越孤独的城市人看到，还有许多乡镇，还有许多农民，依然采用最古老的方式，组合成一个城市人再也组织不起来的巨大方阵，相互传递着城市人感受不到的温暖。

抱着这样的态度观察游行，才能发现民间文艺中包含的如此多样的创造才情。当你放下对民间秧歌那些从电视片中得来的浮光掠影的印象走进花会时，才会辨认，原来被通称为“秧歌”、似乎差不多的样式，竟然包含着各具专名、如此多样的类型。民间的细致，是走近了才能体会的。

近20年来陆续出版的地方志书，开始认认真真地记录县城里的游行行列了，虽然中国各地的年节仪式司空见惯、普普通通、无人不晓、无人不知，表面上也似乎千篇一律。经过了50年风卷残云般的清除旧俗，现代人开始意识到记录当下年俗的重要性了，因为老百姓就是这样度过那些平凡热闹、一年一度的年节。那一个一个方队是由无数人头组成的，他们是一个又一个生命的活体，那些正在消亡的古老艺术就是由这一个一个方队中

的一个一个人头传承着。当下的物质条件已与旧俗不太一样了，所以还是有必要记录下来。

（一）服装的仪式感

当满街筒子被五颜六色的服装填满时，才会感到服装传达的仪式信息有多么强烈。一股冲击视觉的强烈力量，瞬间令人进入特殊的时间和场合中。

巴赫金的狂欢理论包括四个范畴：人们之间可以随便而亲昵地接触，跨越日常生活中不可逾越的等级屏障；相互插科打诨，从生活秩序中的阶级、官衔、年龄、财产中解放出来；神圣与粗俗、崇高与卑下、伟大与渺小、明智与愚蠢画等号；亵渎不敬，降低格调，转向平实。

虽然学术界对这一理论有不同认识，但他的理论确实启发了人们从这一角度观察民间仪式中体现的平等意识。可以说，服装的转换便意味着身份的转换，这是打破等级制最外化、最直观的演绎。服装穿戴在历史中形成了一套等级森严、高低有序的制度，特别在中国封建制度中，各级官制朝服的每个部位、每个细节、每个装饰，都有严格规定。所谓“黄袍加身”、“布衣百姓”，就是先从服装上辨别社会身份。从这个意义上说，换了服装，就是换了身份。



图 4－40　怀仁县手举葵花的游行队伍

普通人平日里怎能改变身份？普通人在什么时候才能被允许改变身份？只有在一个特定的允许人改变身份的时间和仪式中，老百姓才能“翻身解放”，在大众面前展示一种值得羡慕的身份。平日里依靠各种方式显示与大众不同的官员服装，就暂时变为老百姓的服装了。但这决不是说老百姓可以真正穿上官服，而是采用变通方式，变相地穿上官服，或者说采用戏装形式，“优人蟒衣”，把平日里两个完全坐不到一起、不同阶层的人，拉到了同一个起点上。谁也不高人一等，谁也不低人一等。戏装面前，人人平等。这就是仪式、服装、音乐，对既有秩序的挑战。服装可以颠倒是非，混淆高下，把平日不可能做到的事，变为可能，使人梦想成真。

服装似乎是件无关宏旨的小事，却包含了许多值得探讨的意义：其一，戏装是一种可以让老百姓变换一下身份的借口，无远弗届，连吹鼓手都对穿上五彩缤纷、刺绣精美、令人心生羡慕、忍不住一试身手的服装。其二，各个单位既有汰换旧衣的能力，必有相当的经济实力，所以能够负担新服装的制作。同时说明各个单位彼此竞争的激烈程度，必须不断投资，才能吸引观众。

生活尚不富裕的时代，政府和各个单位出资，为每位参与游行的人定做服装鞋帽，在一段时期中曾经是参与者参与集体活动的最大诱惑之一。演出完毕，量体裁衣、度身定做的衣服，常因特殊尺码再难为他人所用，免费发给主人。十几年前，免费带有明显的社会福利性质，是对参与集体活动的实质奖励和物质补贴，也是不大不小的外财，颇受欢迎。

鼓匠因受雇于某一单位，也穿上平时难得的新衣服。他们在葬仪中大多破衣旧衫，因要随地就坐，讲究不得。无须说，游行队伍中，他们的新身份是靠新衣服体现的。这一身份与所有穿着政府定做衣服的人同样平等，同样受人尊敬。在中国特定的语境中，黄色具有皇权含义。平日受苦受难的吹鼓手，穿上代表皇权神圣的黄马褂，在年节仪式上敲锣打鼓，自豪之感油然而生。他们头顶坡式战盔，身披黄马褂，感受到尊严和神圣。鼓匠们说，一敲锣鼓就像换了一个人：跛子不跛，聋子不聋，风湿腰再敲



图4－41　应县秧歌队中的角色

都不痛，如神灵附体，人神合一，神气十足。人们的确能从他们的鼓姿中感受到一股神气。

(二) 挑战等级制的“官服”

我们不妨从另一个更典型的事例观察老百姓换上官服的表情。山西长治地区上党乐户的游行仪式中，出现了大批身穿官服的表演者，他们浩浩荡荡地走在队伍前。队伍先是銮驾仪仗：四面铜锣开道，后接“回避”、“肃静”牌，再接旌旗伞盖，完全模仿古代官员出行的仪仗。平日间村落中出现这样的场景，简直就是僭越等级的大不敬，要依法问罪，平民百姓，决不敢为。但老百姓借着祭祀仪式的名义，借着敬拜神明的名义，名正言顺地体会了一回当官的威风。原来土头土脸的乡巴佬，在銮驾仪仗的气象中威严万方，因为穿上了梨园新衣，衮龙刺绣，蟒袍铠靠，裙袄褶子，成为了游行队伍中的华服，在祭赛会饮中，大大方方。与其说我们从平民百姓的仪式中看到了逾越等级制的渴望，不如说看到等级制度的根深蒂固。平民百姓在仪式中最希望做到的就是当一回官，享受一次鸣锣开道、前呼后拥、旌旗伞盖、銮驾仪仗、锣鼓管弦的排场。

我们似乎并没有体会到普通百姓耀武扬威的尊严，反而体会到他们永远无法超越的官本位意识的压迫。整个村庄参与的大型仪式，需要在节日期间放松下来的百姓，却装扮官员，一本正经地模仿着为官执政的样子。

与此相反的是，怀仁县的政府公务员都在游行表演中放下架子，参与到百姓队伍中。一旦穿上秧歌服装，官员身份自然消失，与普通民众融为一体，再也没有了区别，再也没有了尊严。这大概也是民间仪式最渴望得到的效果之一。换上戏装，卸下官服，重新定位。

（三）挑战性别禁忌

传统文化背景下不能公开抛头露面的女人，在年节期间，可以无所顾忌地参与全体社区成员的集体仪式。只有这时，她们才与男人们平起平坐，一同在大街上扭来扭去，一起享受被人注目的快感。过去在舞台上由男人扮演的女性角色，现在变成真正的女人，参与仪式是对女性参与社会的支撑，在年节时段，女性获得了日常生活中没有的话语权和表现权。她们穿着彩衣，手持道具，甚至男穿女装、女扮男装，不但逾越了平日不得逾越的等级制度，还逾越了男女授受不亲的大忌。仪式把所有一本正经的禁律都加以放肆地嘲弄，衣着鲜艳的女性秧歌队，手执彩绸、当众起舞的景观遍布城乡，已经成为20世纪中国新女性飒爽英姿的象征形象之一。舞着长长红绸从延安宝塔山上飘过来的扭秧歌姿态，已经把中国女性作为一个不可更改的形象固定在新政权的宣传画上。腰鼓的敲击声中，婀娜的舞姿和翻飞的彩绸，阳刚与阴柔的结合，已经不再引人注目，这一领域女性翻身的旧账早已不再新奇。确实，古代方志中充满了女性参加社会活动的记录，民间社会对正统意识不予理会，女性大大方方地走出家门，穿上戏装，扮演男人，没人干预。好奇的男人们装扮的女人，体现了男性对异性动作的好奇。终年困守厨房、围着灶台、锅碗瓢盆、闲言碎语的妇女们，此刻走出门来，即使是掩着没了牙的嘴偷着乐的老年妇女，也放下所有的事儿，参与一年中唯一可以舒心的聚会。

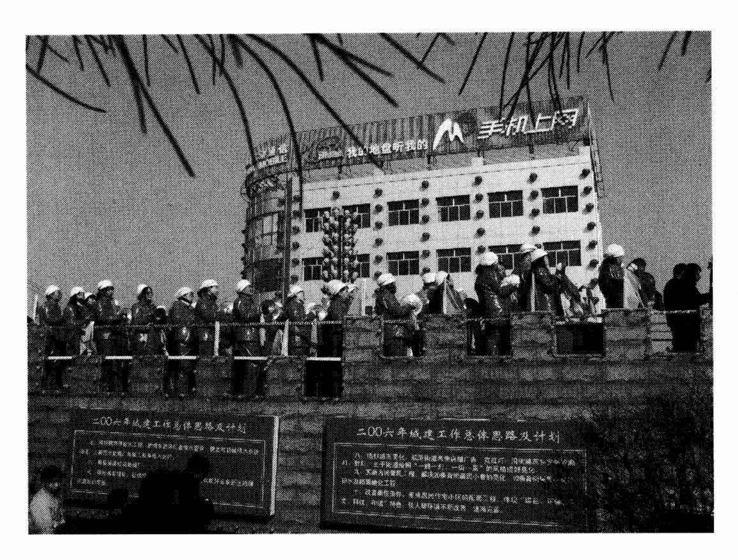


图 4－42　彩车上的女性舞钹队

戴上动物面具，男人扮成女人，涌上街头巷尾，肆意嬉闹。重彩勾画的面具，狰狞恐怖，面具和扣着面具的那张脸，成了体验双性的借口，抑或就是一个人的两性面孔。此时此刻，他们到底是男人还是女人？他们是男人，也是女人。是男人渴望的女人，也是女人渴望的男人。是男人平时不能触摸的女人，是女人平时不能靠近的男人。每个人都有两张脸，都有两面性，在春节仪式中，人们就会变成另一张脸，另一面性。面具给予人们一种自由，保护着他们另一半的真相和对另一半的渴望。

谁还能在胖头娃娃的面具中辨认早年的巫术？它们早被抛到九霄云外了。老百姓赋予这些形象以年画般的喜庆意义，这是民间社会对传统资源的重新解释，或者说对传统资源原本意义的有意忘却。老百姓不在乎起源，学理的解释被他们有意遗忘了，所有不吉利的解释，都会被弱小的群体有意遗忘。没人愿意回答你关于傩面原始意义的疑问，现在被赋予的意义才是真实的。

面具揭示了方志文本以外、深藏于当地人认知行为中的文化认同路数。面具不再是一位昔日漂亮英俊却无法威慑敌人的王子的面容，而是当地人口述史中送来吉祥和家族兴旺的胖娃娃的化身。胖娃娃在年节仪式中



图 4－43　怀仁县大头娃娃游行队伍之一



图 4－44　怀仁县大头娃娃游行队伍之二

的象征，构成一种特殊的历史记忆，逐渐转化为民间的习惯记忆。所谓“习惯记忆”，就是使人视其为自然和当然、忘记和有意忽略历史原本寓意的习惯。它们沿袭至今，生气勃勃，全无晦涩。

（四）参与者与旁观者的身份辨别

观看怀仁县花会游行，不能不说那倾城而出、鼓吹张乐、举国若狂的规模：街面上一半是演员，一半是观众；又可以说，一半是演员，一半是亲属。总之，全县民众都以某种形式参与了活动。分不清哪个是演员，哪个是观众；分不清哪个是参与者，哪个是观察者。换句话说，每一个人既是演员，也是观众；既是参与者，又是观察者。这大概就是布莱金（Jones Blanking）所说的，在集体性的现代仪式中已经无法分辨参与者（participant）与观察者（observer）的区别了。因为所有参与其间、试图作为局外观察者的人，都因为自己的参与而使仪式改变了性质，成为仪式中的一个构成因素。

春节期间，我们每个人都会到别人家拜年，别人也会到我们家拜年。我们既在别人的祝福中，感受到春节的气氛，也因为自己到别人家拜年，把过年的气氛传达给别人。在营造节日的气氛中，在感受仪式的体验中，我们分不出哪是主、哪是次、谁是客、谁是宾。别人到我们家拜年时，他们是宾朋好友；我们到别人家拜年时，自己是宾朋好友；别人到我们家拜年时，我们是主人；我们到别人家拜年时，别人是主人。我们每个人都在传统节日中经历着双重的身份转换。全城民众都因自己的参与使得全城气氛处于节日之中。这种背景中，再没有一个纯粹意义上的观众，再没有一个纯粹意义上的参与者，全体居民都是观众和参与者。人们走在过年的人流中，我挤拥着别人，别人也挤拥着我；我观察着别人，别人也观察着我；我观看着别人的表演，自己也表演着一个角色。无论一个人是否涂脂抹粉，是否穿上戏装，是否手持道具，是否演奏乐器，都成为仪式的扮演者参与到春节游戏中，成为构成这一活动必不可少的规模中的一分子，形成春节这一概念中集体行为的一分子。学者们大概可以用这样的社区生活场面和倾城出动的民众参与，把平日难以解释的“集体无意识”解释得清清楚楚。

> 第一个原因是，作为集体成员的个人，仅仅从数量的因素中就获得了一种力量不可战胜的感觉，这种感觉使他敢于听从某些本能的要求，要是在孤身独处的时候，他本来是必定会抑制这些本能的。在集体中，他不再那样多地检点自己的行为，因为他认为，一个集体是无名的，所以不必负什么责任。结果，那种一贯控制个人的责任感便不复存在了。
>
> 第二个原因是感染性影响……在一个集体中，每一种情感，每一个行为都有极大的感染性，它甚至能使一个人欣然地牺牲自己的个人利益而服从集体的利益。这种倾向与他的本性是格格不入的，要不是作为一个集体的成员，他简直是无法做到这一点的。
>
> 第三个原因比以上两个原因更为重要，是它决定了处在集体中的个人所表现出来的特性有时同单独的个人所具有的那些特性完全相反。我这里指的是暗示感受性……在某种暗示作用的影响下，他会以不可遏制的冲动来完成某些行为……有意识的人格消失了，无意识的人格占优势，情感和观念通过暗示和感染作用朝同一个方向转变……他已经不再是他自己了，而是成为一个不由自己的意志来指导的机器人。（弗洛伊德，1986：78－80）

仪式确实加强和释放着社区集体的团结意识，使个体不由自主地融入到集体洪流中。

（五）镜头的力量

照此分析，我们这些好像属于纯粹局外观察者的外地人，实际上也失去了观察者的身份。因为当地人把许多专程赶来看旺火的外地人，当作本地独特的文化景观具有吸引力、因而十分自豪、且大谈特谈的现象。入住的宾馆，正月十五当天，价钱涨了半倍，旺火点燃仪式成为怀仁县最好的宾馆因为供不应求而合理提价的理由。也就是说，来此的外地人，也构成旺火点燃仪式的景观之一，我们自然也就成了旺火兴旺的成分之一。

其实，我们已经无法维持观察者的身份了。拿着摄像机走在街面上，便会受到当地人的关注。投来的目光告诉我们，他们十分高兴和自豪地看到外地游客。因为穿戴不同区别身份的直感，使当地人一眼便能区分外来人与他们之间的不同。我们在门庭若市的县政府门前挤过万头攒动的人群到中间宽阔处拍摄游行时，当地警察没有阻拦，他们的分辨能力决不会错。可见身份标明在穿着上。摄像机和穿着给予我们一定的自由度，可以站在闹中取静的空阔处拍摄游行。此时此刻，让人意识到，县电视台的记者和我们的摄像机，同样是构成熙熙攘攘节日气氛的助威形式。

当游行队伍的每个成员经过镜头时，自然因为面对镜头而整装敛容，尽心竭力。也就是说，镜头促发了代表着一个单位或组织的表演者的责任感，给他们以压力，也给他们以自豪，因而劲头十足，一丝不苟。某种程度上，镜头改变了无人问津情况下的松弛和因长时间表演难免出现的偷懒，使现代仪式与传统仪式的参与者之间有了不同，使现代仪式的表演成分更加浓厚。



图 4－45 怀仁县游行队伍中的鼓乐班

在应县拍摄春节花会游行时，许多表演者已经把在镜头面前表演当作一种荣耀而争先恐后地抢镜头了。不是我们的镜头追他们，而是他们追我

们的镜头。一位秧歌队中化装成孙悟空的老人，为了让我们拍摄他故意摆出的姿态甚至滑倒在积雪未化的大街上。他似乎并不为滑倒而气恼，而是因为拍摄时间太少而气恼。无论站在哪里拍摄，怎样妨碍表演和队形，他们也会自动让开，这种公共意识使人感到老百姓对镜头的熟悉。让亲朋好友和领导上司在电视台上看到自己形象的鼓舞，激励着他们。

在应县东辛寨，发现一群妇女在一个小学教室中排练秧歌。进到教室中后，我们马上拿起摄影机和照相机。没有告诉她们要拍多长时间，心想，只是拍一段排练秧歌的情景。没成想到，她们看着没有放下的镜头，一直扭了下去。隆冬大雪，每个人已经满头大汗、气喘吁吁了。更糟糕的是，坚持不住的人马上被另一拨站在旁边的人替换下来，秧歌继续进行，直到我们意识到如果不放下镜头她们会一直扭到爬不起来为止。一边吹唢呐的鼓匠早已上气不接下气，力不能支了。立刻关机！应她们的要求，放一段录像给她们看。万头攒动挤在一个小镜头前观看自己表演的样子，真让摄影者终生鼓舞。

收拾器材走到外面漫天大雪的校园中告别时，她们才说出了那句心底的话："电视台什么时候播放啊？"

这就是支撑着她们一口气扭了半个钟头秧歌的动力源。

这些场面使人体会到，今天的仪式参与者已经不是十年前对摄像机一无所知的农民了，而是对现代传媒的巨大影响力了如指掌的人。她们知道电视媒体对宣传自己和社区可能带来的效果，渴望在电视上一展容颜的普通百姓，把镜头当作一而再、再而三推动着自己坚持表演的发动机。这让我们对她们身上的潜能和促发她们发掘潜能的镜头产生思考，这些在自己庭院中表演的人们已经因为面对镜头失去了在原本土地上延续自然民俗活动的步法。需要强调的是，大胆地把目光面对镜头的是一群昔日仅仅把目光面对锅台的妇女。而且，她们舞弄绸巾、满脸大汗、不无遗憾地告诉我们，没有穿上应该穿的红色对襟外衣。

镜头改变了人们审视自己的方位。一个人在镜头中转化为被表达的另一个人，一个在电视屏幕上被放大了的与原本的自己产生了距离的自己。

两者之间，一种新的想象被激活了，如同艺术表演把一个自然人转化为艺术家的经历一样。平头百姓，不会引人关注，只有成为镜头中的被表达者，才可能唤起一个在数量上意想不到的庞大观众群的关注，并可能因为这种关注形成的知名度，带来荣誉甚至潜在利益。记录和描写历史的方式变了，镜头如同信号旗，充当了指挥民间艺人们行为走向的航标，调动他们沿着这条而不是那条道路继续前行。如同无法想象如果没有大批记者的包绕围堵现代演艺界明星怎么登场一样，镜头塑造了政治领袖和艺术明星的公众形象，使他们出席的任何仪式都具有了表演性从而失去自然状态。

观赏镜头中的事务，画中人已经不再是聚集在花会中一群扭秧歌的农民，而是在镜头的放大与特写中具有些许艺术成分的“演员”。假如完全从常识角度看，画面中终究不过是花会中或一条街面上站满了涂着大红大绿化妆品的表演者，与没有出现在镜头中涂满油彩的表演者一模一样，没有区别。可人们为什么会从镜头中理解到另一重意义？因为镜头中的形象已经在剪辑中投射进了制作者的审美情感和价值导向。普通老百姓被拍摄播放出来时，身上的某些特征就被放大了，被赋予了某种艺术特征。于是，那群被记录下来的人，就自认成了艺术家，至少具有了某些艺术家的外部特征。

我们在街头上欣赏一个景观的过程和从镜头中欣赏这一景观的过程，从本质说似乎没有什么不同。但当被剪辑过的画面，被缩小到狭小的画面中时，才会发现这些记录与我们实际看到的已经不一样了。被剪辑过的东西，就是被省略过的东西。现场看到远比在镜头中看到的要多得多。但缩小的镜头，把局部放大了，被放大的东西，具有了一视同仁的现场不具备的突出局部。这就是现场与镜头之间的差别！画面是镜头的创造物，拍摄者创造画面时，使用了艺术手段，把一个眼神变为富有表情的，把一种手势变为富有意义的，把一样身段变为富有气质的，把所有的行为，夸大为一种主题，成为传递某种情感的语言和符号。比起现场的纷乱，它突出了主题，让人意识到拍摄者希望让人意识的某种主旨。在这个意义上，镜头中的花会和现实的花会不一样了。

如果接受人类学关于节庆的功能就是重塑群体并使群体重新获得活力的理论，那么便可以认为，当摄影记录方式如影随形地与民间仪式共生共现时，摄影者就赋予了让群体仪式“高峰时刻庄严化”的方式。让所有被拍摄者看到自己凝固在屏幕上的瞬间，群体神圣感便出现在每一个被记录者的脑海中，他们需要以这种方式重申社区的统一身份。

无论是采用录像机，还是照相机或录音机，面对仪器，人们总是表现出代表着一个群体的意识，这种神圣感、庄严感，使他们注重外表与声音的标准。他们不再随随便便，邋里邋遢，总要稍事准备，把调定高。一个可以把瞬间永恒化的机器，竟然产生了让被记录者情感神圣性的变化。乡村小学中，被拍摄的老太太不断地说，应该回家把服装穿好，虽然我们一再表示不愿添麻烦，她们却无法控制遗憾的表情。

举办游行固然是件好事，为活跃群众文化、促进政府与百姓之间的情感交流等诸多方面起到了积极作用。但是，难道一个县城真的需要花那么多经费组织那么多的游行队伍吗？难道多几支游行就能使一个城镇文化的质量得到提升吗？暂时抛开质量的高低不谈，看到在寒冷的冬夜扛着孩子（“脑搁”、“抬搁”表演）走上半天的情景，实在感到有几分残酷。有几档队伍的奢侈和艳丽，简直就是消费社会与大众文化的后现代理论的最佳诠释。

我们是当下的目击者，记录这个时代典型的年节仪式、典型的服装道具、典型的音乐舞蹈、典型的聚集方式，这些方式如同几十年前的游行一样穿过历史烟云，也会成为一段令人回味的历史。

结　语

中国社会的特点之一就是存在着一个与官方文化既保持着接触又保持着距离的活活泼泼的民间社会。可以在民间社会的变迁中体察“国家在场”的种种影响，也可以在国家仪式的规范中体察民间社会的种种机智。本章意在分析古老的年节如何从民间仪式转向政府行为的双重文化意义，

观察民间文化资源在被政府改造过程中呈现出怎样的变迁趋向。作为行政管理机构的地方政府，作为指导着民间艺术发展方向的文化局、文化馆，和作为年节活动主体的民间艺术组织，在相互制约、相互调适的过程中，在各自的社会角色中发挥着相互不可替代的作用，从而促成了传承与变迁的双主题竞奏。

20 世纪 80 年代后，民间花会在承担地域文化传衍的同时，部分参与国家公共文化空间的仪式建构，随着社会生活的轻松化，延续了几十年的沉重主题越来越被淡化了，被民间重塑为一种具有更多娱乐色彩的新身份。如果说 1949 年新政权刚刚诞生的年代，地方政府对于延续着古老春年节仪式中强烈的宗族色彩、神权意识以及依附仪式中的迷信成分还感到是推进新风俗的障碍的话，经过了几代人情愿与不情愿地改造，国家的政治力量、经济力量和由这些强硬实力决定的统治力量与民间组织力量的对比，早已不可同日而语。古老的年节仪式大大简化，仅仅留下了表演形式。残存于民俗和依附于乡俗的宗教意识，传播范围和凝聚能力早已微乎其微，不可能再构成对地方管理者的威胁。这时候，政府就可能充分利用民间艺术组织发挥社会功能的积极因素，采用最温馨的方式解释乡土文化了。政府不但改变了许多传统艺术品种的名目，也彻底改变其性质，秧歌中的迷信色彩荡然无存，加进了现代意义的舞蹈艺术理念，而艺术形式可以填充符合国家利益的内容。于是，春节文艺花会完成了从民间信仰仪式到宣传革命思想、再由宣传革命思想到普天同乐、娱己娱人的过渡和转型。政府在春节花会中塑造了地方新民俗，借用地方文化资源的凝聚力，加强了自身的影响力并树立了为民间做善事的形象。我们当然不能指望地方政府原生态地保护民间花会，也无意为那些过于雷同、表演形式的贫弱和单调而张目，更因为政府顺应改革开放后人们生活节奏的加快而缩短了表演时间、加快了表演进程从而使得许多地方的仪式支离破碎，但无论如何，这些形式的确借用了传统的外壳，赋予其文化的再生性，使年节花会在新型国家的名誉下，演绎出一片完全区别于消费主义文化逻辑的、振俗淳风的云霞。

参考文献

[宋] 朱　熹集注

1958:《诗集传》[C], 上海古籍出版社。

[汉] 许 慎、[清] 段玉裁注

1981:《说文解字》[C], 上海古籍出版社。

弗洛伊德

1986:《弗洛伊德后期著作选》 [C], 林尘、张唤民、陈伟奇译。上海译文出版社。

丁世良、赵放主编

1989:《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》[C], 北京图书馆出版社。

行　龙

2007:《走向田野与社会》[C], 北京: 生活·读书·新知三联书店。

第五章
庙里庙外——空间秩序

第一节　文化空间与音乐级序
第二节　庙宇与戏台
第三节　庙里庙外
第四节　乡村寺庙与仪式音乐
结　语





“文化空间”（cultural space）是当下学术界通行的术语之一，从联合国教科文组织的“公约”到中国政府的“名录”，都对“文化空间”做出了从法规到学理的解释。它一度成为“非物质文化遗产”中的项目之一，独立门户。中国人不怎么费事地就在熟悉的生活空间中找到了与这个舶来概念相对应的实例，即每个人都有过身临其境的场地——包罗万象的庙会。这一场地，几乎包括了民间文化和百姓生活的所有门类，摊棚林立，百戏杂陈，人声鼎沸，纷错如织。庙会成为凝聚和联系乡村社会的枢纽，成为调节一方社区长治久安最具公信力的场域。作为包含文化内涵、容纳地方知识的文化空间，遍及各地的庙会在传播文化的功能上不可低估。用现代的话来说，除了宗教活动之外，庙会还起到了文化娱乐、市场贸易、心理疗痛、信息交流诸方面的作用，赢得了整个乡村社会的信任与参与。众多为生计奔波的农民，为柴米油盐犯愁的主妇，有着足够的缓解心理压力的理由，需要到庙会上释放：因为超生而拆房扒屋，土地被侵占得不到合理赔偿，逃避农业税又迫于村委会压力不得不交，法律无法主持公道等。总之，庙会提供了让老百姓释放怨气和放松精神的空间。民间宗教默许忧怨情绪的存在，并把简陋庙院作为承接和化解精神苦痛的疗伤处。

音乐学家的耳朵，通常是带着任务走进一方文化空间，倾听从市声喧嚣中凸显出来的音调。张开耳朵进入文化空间的音乐学家应该发现些什

么？应该发现哪些与其他学科不一样、通过声音才能辨认的信息？的确，音乐家听到了不同的声音。它们以独特的音色履行着转换空间意义的使命。接下来的问题是：比之个体强大得多的历史传统，如何布置空间、巧设安排、让不同的声音在不同地点传达不一样的信息？这大概就是音乐学家需要解答的问题。

第一节　文化空间与音乐级序

从音乐本体的技术层面上讲，我们很难从谱面上看出哪一种音乐属于宗教性的音乐，哪一种音乐属于民俗性的音乐，因为民间宗教从来不排斥传播地区的民间音乐，在传经布道中恰恰要充分利用当地民间曲调作为传播载体，所以总是把其纳入仪式之中。在此情况下，即使专业的音乐学家也难以从技术层面上分辨两者的区别，或者说根本就没有辨认两者区别的必要，因为它们本来就是同一种曲调——在两种场合、发挥两种功能的同一种曲调。这样的分别，完全超出了从音乐本体的分类学意义。

但是，走进乡村的专业音乐家却惊异地发现，一方百姓，竖耳一听，马上就会告诉你，哪部分音乐是神圣场所应用的，哪部分音乐是世俗场合应用的；哪个音乐品种隶属于宗教仪式，哪个音乐品种隶属于世俗凡事。分类之明晰，辨认之快捷，如同井水河水，瞬息划定。

问题缘此而来。一方百姓遵循着哪一种分类法则或者说历史逻辑，几乎不假思索地就把专业音乐家费时费力而百思不得其解的问题瞬间搞定？本文希望探讨的是：在老百姓的知识系统中，究竟是哪一种简便易识的办法，能够马上辨别对专业音乐家来说如此复杂的问题？一定有一种贯穿于全国乡土社会的历史逻辑，一套老百姓说不出、道不明、却在实践中精确执行的辨别标准。

我们的任务就是要寻找和解析这套密码。

（一）乐班位置

引起我思考这一问题的感性经验来自一次葬礼。1995 年，我在河北省

保定市易县马头村参加一个普通家庭的葬礼。演奏笙管乐的“音乐会”被安排在灵堂一侧的屋内，演奏唢呐的“吹打班”被安排在大门口。这个安排起初并没有引起我的注意，让我感到必须要进行解释的事，发生在吃饭的时间安排和座席位置上。音乐会的饭与客人的饭一起，被恭恭敬敬地端到屋里，荤素配搭，热气腾腾。他们盘腿坐在热炕上，与参加葬礼的亲朋好友，平起平坐，觥筹交错。此时此刻，吹打班的乐手们仍然在大门口演奏。这种演奏称为“伴饭”，也就是给吃饭的人“伴宴”。待全体成员吃完饭，倚在火炕上边剔牙边聊天时，冰天雪地里疲惫不堪的吹打班，才开始在露天庭院中，眼巴巴地瞅着端上饭来——这是参加仪式的全体人员剩下的饭。不但冷饭凉茶，而且时间是在全体人员用餐之后。屋里屋外、饭前饭后、一冷一热、丰盈满席与残汤剩羹的对比，把农民对待两种音乐班社的态度和乡村习俗中划分两种乐班的待遇，反映得清清楚楚。天壤之别，无以复加。特别需要强调的是，这个场所的背景是燕山山脉下的数九寒天。“世态炎凉”一词，这时才叫贴切到位，入木三分。

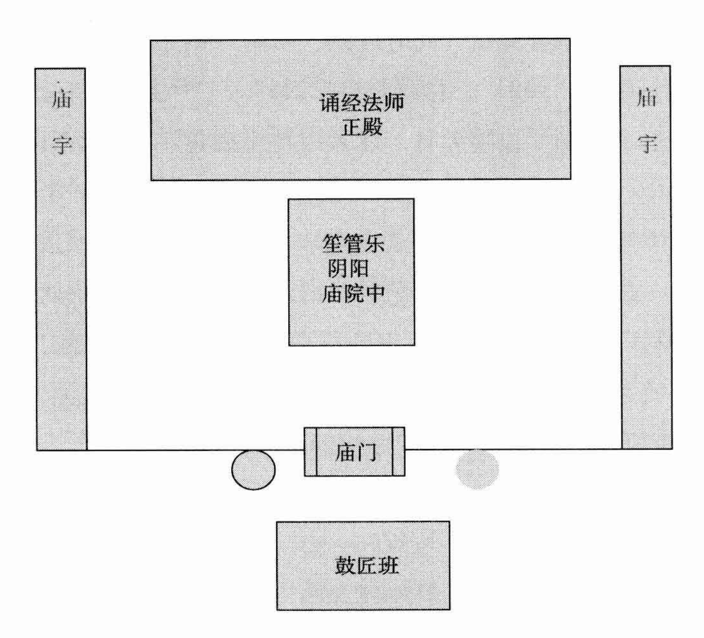
同样是农民组成的民间乐队，为什么被称为“音乐会”的会员享受如此规格的礼遇？而经济地位上与他们一模一样的吹打班兄弟，何以遭受如此不公的对待？手中不同的乐器连同这些不同乐器演奏的不同乐曲，在文化意义上到底意味着什么？前者奉若上宾，后者视如贱民；前者尊宠有加，后者蔑视贬低。什么传统导致了乡村社会不约而同地采取了相同态度，如此对待同属一个经济阶层的“阶级兄弟”？把手里拿着不同乐器的人划归为不同级别？把不同乐器演奏的乐曲以及由此体现的社会功能划分为不同级序？

这种差别，在河北的农村仪式中需要用心观察才能辨别得出来，表面上已经不那么明显了。但在晋北的乡村仪式中，简直就不用动脑子，一搭眼就能看出门道来。那种以清晰的画面，平摆呈现出来的样子，会让希冀从乡村仪式中发现规律的音乐学家大喜过望。冀中与晋北，一个若隐若现，一个小葱拌豆腐，泾渭分明。两相对照，终于解开了我思考多年的疑惑。

（二）三种音乐组织的空间划分

现在就以山西省大同市阳高县孤山庙的庙会为例。

这个小型庙会同时聚集了三个音乐品种的表演。它们在同一文化空间中的位置，几乎把中国传统文化中的级序观念，展示得一览无余。



住持和尚与善男信女在主殿中喊韵诵经；

吹奏笙管的“阴阳”在庙院中围桌坐奏；

吹奏唢呐的“鼓匠”在庙门口站立鼓吹。

三种音乐形式，代表了三种文化功能，在同一文化空间，各自履行职责。

庙会核心位置，寺庙主殿中，寺院住持与善男信女，采用声乐形式，喊韵诵经，顶礼膜拜。音乐风格，平静恬淡。这类曲调属于彻头彻尾的宗教音乐，没有任何当地民间曲调的特征。特别一种四分之三拍的旋律，不但曲调上与中国传统音乐的风格相差很远，而且歌词读音全部是中国人听不懂的梵文。此类曲调与当地民间音乐几乎没有关系，属于历史流传下来、专门用于宗教仪式的外来音乐。它自成体系，曲高和寡，除了寺院中

常年念经的固定信众，一般老百姓唱不出来。

演奏笙管乐的“阴阳”，在主殿前的庙院中演奏传统套曲。这部分音乐，庄严肃穆，品位高雅。阴阳身着道袍，围桌而坐，服装让人一眼便知身份。

表 5－1：阴阳登记表

姓　名	年龄	擅　长	姓　名	年龄	擅　长
阎进增	65 岁	吹笙、管。父亲在镇门堡做阴阳，从小跟父学	任　刮	38 岁	管子。16 岁跟父学，爷爷吹管
任　凯	38 岁	笙	刘　川	39 岁	笙。自学
任　旺	43 岁	笙。任学峰的父亲	任　子	41 岁	镲
任学峰	19 岁	笙。任家第四代	王先学	18 岁	锣

吹唢呐的鼓匠，在庙门口站立演奏。他们围在一辆破旧的小型卡车的车兜边。车兜靠近驾驶舱的前部，放置扩音器材，架子鼓摆放中间。

表 5－2：鼓匠班人员登记表

姓　名	年龄	擅　长	姓　名	年龄	擅　长
谢常义	40 岁	唢呐、二胡。班主，原在镇公社剧团，自学。	王　英	50 岁	电子琴、板胡
孙　纯	21 岁	板、二胡、唢呐、萨克斯	师宏明	37 岁	唢呐、板胡、鼓、扬琴
赵　有	23 岁	唢呐、二胡、笙	刘建所	19 岁	唢呐、鼓
谢　琴	19 岁	唢呐、板胡、电子琴			

我们采用民族音乐学放弃多年、近期又有所恢复的比较方法，可以看到，这种比较，依然有效。三种音乐类型在空间坐标上的不同位置，令人在参照中产生强烈印象，有助于理解事物性质。民间艺术品类的整体结构，不但有一套完整的划分标准，而且有一套完整的表现形式。这套空间图像，外化地表达了传统的分类观念，以通俗易懂的方式展示给乡民大众，让没有任何音乐知识的老百姓一目了然，懂得哪种音乐可以登堂入室，进入主殿厅堂；哪种音乐可以位列堂侧，进入庙门庭院；哪种音乐只

能望门而止，呆在山门之外。这就把音乐的品类、档次、级序，用老百姓容易分门别类的直观方式展示得一览无余。这是一种出色的表达方式，可以相信，没有人看不出其中的门道。

（三）核心、中间、外围层次

1981年，格尔兹在美国耶鲁大学法学院发表了题为《地方性知识：从比较的观点看事实与法律》的演讲，首次提出解读人的文化行为的三维模式：时间、空间和意义（temporal - spatial - significance）（Geertz 1983：166 - 234）。2003年，美国音乐学家赖斯在《民族音乐学》季刊上发表了《音乐体验和民族志中的时间、地点和隐喻》，把格尔兹的模式引入音乐学领域，提出音乐体验的三维空间模式。（Rice 2003：158）赖斯认为，空间模式是可以用来理解音乐意义的工具之一，（同上159）以此作为对自己的"历史构成—社会维持—个人体验"模式的进一步完善。

这一提法启发我们注意，音乐发生过程中的空间位置具有文化隐喻的性质，位置暗含了声音负载的社会级序和意义符码。一个音乐组织必须在历史规定的空间中从事表演活动，决不能任意选择地点，也决不能随意走来走去。它必须遵照传统规定，在固定位置，执行这个位置赋予的使命。这个被排定的位置，积淀了传统社会内外有别、尊里攘外的历史逻辑，积淀了只有通过空间划分才能解读的用乐等级制度。文化空间的理论无疑提示我们观察自己文化空间中极其相似的现象。

曹本冶、刘红合著《龙虎山天师道音乐研究》一书，根据道教"内坛"、"外坛"的说法，把科仪音乐分为"核心层次、中间层次、表面层次"。划分的原则是：集中体现宗教宇宙观的曲目，属于仪式音乐的"核心层次"；借用在仪式中的部分地方性民间曲调，属于仪式音乐的"表面层次"；介于两者之间的部分曲目，属于"中间层次"。（曹本冶、刘红，1996）

杨民康也把宗教音乐分为"核心层次"（纯宗教性的音乐）、"基础层次"（具备宗教性特点的音乐）、"外围层次"（世俗性音乐）。（杨民康，

1992：90）依照音乐承载的内含，把曲目划分为由宗教性到世俗性的过渡框架，他们的见解不谋而合。

学者们通过田野考察和探索实践，不约而同地认识到了同样的问题，即在一个文化空间中分布着把社会秩序具体体现在不同级序中的外在形式，即上述事例中看到的情况。

> 通过宗教禁忌所强化的神圣与世俗的区别，世界在人的心目中不再是混乱无序的，而是一个有组织的、有目的的、充满意义的世界。人生活在这样一种井然有序的世界里，不再感到迷茫彷徨，他不仅在无限的宇宙中找到了自己的位置，而且明确了自己生活的意义，从而有了强烈的安全感和稳定性。（金泽，2002：346－7）

音乐学不能空泛地谈论一个空间，应该举出现场采集中遇到的事例，分析音乐文化表演过程和生存状态中的空间意义。

（四）文化空间的级序

一个地区的普通乡民通过什么途径建立一种与音乐文化相关的知识？他们既不能通过阅读也不能通过讲授，但却能够立刻断定音乐的层次。什么赋予他们这种知识？不难看出，乡村老百姓是把一个音乐品种直接对应于一种乐器的组合方式。乐队编制或组合形式，是一般人可辨认的外部特征，尤其一种乐队的主奏乐器，更以独特音色让人一闻便知，唢呐、大管子、小管子、笛子，数量不多的几种领奏乐器以及固定搭配的乐器组合，构成了乡村生活中随处可见的鼓吹乐种的两种典型范式——笙管乐与鼓乐，也构成了老百姓头脑中关于两个“音乐”品种的概念。当以某件乐器领奏的某一音乐品种，常年固定在特定仪式、特定空间、特定位置上，便逐渐形成老百姓对这一音乐品种的认知，逐渐形成了一个音乐品种对应于仪式中固定位置的固定概念，进而把这一空间位置与仪式功能联系起来。再进一步，当乐队离开具体场地，它在具体场地含带的文化品格和文化级

序，也一同离开，永远固定在一种乐队身上，像烙印一样，形成其标识与符号。固定的文化符号，永远印在笙管乐队和唢呐乐班的身上，相应的文化概念就自然形成，根深蒂固，牢不可破。概念中的空间图像被隐藏起来，文化级序凸显前台。

不难理解，一般老百姓根本不是从音乐本身来认识音乐。一种音乐何以具有超凡脱俗的宗教情感，一种音乐何以具有高雅深沉的品位，一种音乐何以具有热闹世俗的格调，一种音乐何以受到尊敬，一种音乐何以受到贬低，这些对专业音乐家来说难以辨明的事，对普通老百姓来说也同样难。但老百姓采取了十分简便的办法，他们对生活空间所见不多的两个乐种的定位，就是直观的外部特征和空间位置的视觉经验。

传授这类知识的，既不是高深的理论，也不是音乐的知识；既不来源于课堂，也不来源于书本；既没有教师，也没有高僧，而是直接来源于他们每年每月、循环往复、终生终世都参与的庙会和葬礼的亲身经验——庙会中乐队的空间划分和葬礼中乐队的座席位置。庙会中的空间和丧葬中的空间，把复杂的问题简单化，把抽象的问题具体化，把意识的问题平面化，把贵贱的问题空间化，把文字的问题图解化。以普通乡民人人都能理解、人人都能区别、人人都能辨认的方式，图解了一个理论上十分复杂的问题。

这就是民间智慧：避重就轻，举重若轻，四两拨千斤！

民间智慧让专业音乐家豁然开朗，一下子找到了解读音乐功能的简便方式，把不同乐队在不同场合发挥不同功能的方式，解释得清清楚楚。

当笙管乐被排定在寺院主殿前的中心，老百姓就形成了笙管乐执行着庄严使命的信念，笙管乐就是替善男信女向诸路神仙传送意愿的媒介。它在庙会中发挥的功能以及因为发挥了这种令人尊敬的功能而具有令人尊敬的品性也就当然排定。当笙管乐出现在举办葬礼的庭院之内，老百姓就形成了笙管乐执行着超度亡灵使命的概念，在葬礼中发挥的功能也由此排定。这些在严肃仪式中发挥了庄严使命的人员，应该受到的礼遇，也就自不待言。他们坐在热炕上与亲朋好友一起享受热汤热饭的待遇，也就理所

当然。

当唢呐乐班落脚在庙门之外，老百姓也就在生活空间的门里门外、尊卑有别的秩序中，派生出略逊一筹的印象，它在庙会中发挥的招徕善男信女供奉香火的功能也由此排定。当唢呐乐班出现在葬礼上，老百姓也就形成了唢呐乐班仅仅执行着呼朋唤友、招募乡邻功能的概念。唢呐乐班不像笙管乐那样向神灵祈祥，超度亡灵，因此，在葬礼中发挥的功能也就由此排定。那些从业者在露天的寒冷中咽下残汤剩羹的冷遇，也就理应如此。

这里必须强调民间乐师称呼上的定位意义。“阴阳”、“鼓匠”、“乐户”、“吹鼓手”，这些有褒有贬的名称，与一种乐器以及连带的乐队编制捆绑一起，共同形成了一套民间的符号或评价体系。老百姓不知道练习管子与唢呐花费了完全不同的时量和功夫，不知道操奏不同乐器的乐师背谱、韵曲包含的技术含量，他们也无需知道。他们把一种音乐的从业者与历史上形成的对待这一群体的评价一同继承下来，毫无疑义地接受那些被假定具有专业知识和评价标准的祖先们定下的标准，并且按照这种历史逻辑对待不同的乐班。

当然，民间还把班社是否抱有“功利”目的作为判断神圣与凡俗、艺术与非艺术的标准。普通百姓判断一个乐班的性质、判断阴阳与鼓匠的标准，还要看其从事的行业是否收费。如果乐班为了功利目的服务，演奏的乐曲就不能隶属于神圣。鼓匠可以演奏十分精彩的音乐，但他们的音乐却不被视为神圣，因为其目的是功利性的。他们也知道自己从事的行当不属于艺术，因此也从来不把自己当艺术家，只能称为“匠”。“鼓匠”一词，把他们的品质、档次、属性、本质，准确定位了。“阴阳”几乎做着相同的事，除了演奏的乐器不一样外（甚至某些场合演奏的乐器也一样），但是，阴阳做事的目的，被认为是不具有功利性或者说不太具有功利性的，至少从观念上讲，他们演奏的音乐不以实现功利为终极目标。鼓匠为乡民提供娱乐，阴阳为乡民提供与神圣的沟通。哪些是娱乐性的音乐，哪些是神圣性的音乐，在乡民的精神世界中，自有一条标准：是否为此付钱（有时这甚至成为唯一的标准）。这个区分方法与空间划分上的不同位置同样

简单，揭示了老百姓判断一桩事物隶属神圣或世俗的背后潜藏的价值标准。付钱与否，回答了一个关键问题：为什么用于日常的娱乐音乐不属于神圣，为什么在庙门中演奏的音乐被视为神圣。

没有人告诉老百姓，仪式主持者为什么把笙管乐安排在显要位置，让他们与自己一起吃饭的原因；也没有人告诉老百姓，仪式主持者把唢呐班安排在大门口，让他们吃自己剩饭的原因。但老百姓会把这一切与庙会和葬礼上所有必须服从的规矩一同遵循下来，并在细节上理解了笙管乐与鼓乐班的区别，知道了如何对待两种乐班的态度：

对于“阴阳”必须敬而待之、对于“鼓匠”可以斥而训之；

对于“阴阳”必须视若上宾，对于“鼓匠”可以视若贱民；

对于“阴阳”必须小心伺候、切忌冒犯，对于“鼓匠”可以待搭不理、不管不顾。

人们安排文化空间中不同品类的事物时，采取了可以观察的方式，这种方式我们借鉴施坚雅（Skinner, G. William）描述中国乡村社会的经济圈时采用的词汇，称为“级序”。

当然，采用这一概念时，我们局外人心里不应含有褒贬，但我们必须明白，作为局内人的老百姓，运用这些概念时，含有毫不含糊的褒贬意义。民间话语系统中，每个词语，往往都具有明确的褒贬成分和级别顺序，从不含糊。态度上旗帜鲜明、善恶分明的判断，是民间传承知识、寓褒贬于话语的方法。

老百姓建立了一套判断事物高低贵贱的说法，通过这些说法，我们发现了安排音乐班社的位置中隐含的高低有别的秩序，发现了老百姓观念中颠覆不破的历史逻辑。这几乎是对音乐技术范畴中神圣与世俗不分彼此、缠绕难辨问题的空间解图，真是难得一见的明示！

两种音乐在其应用的民俗场合如此清晰地分出了高低贵贱，等级顺序，让人知道了在庙会这个神圣与世俗合而为一的场所如何划分、如何辨认哪部分音乐属于神圣、哪部分音乐属于世俗、哪部分音乐隶属于宗教因而具有宗教性、哪部分音乐隶属于世俗因而具有世俗性的途径。

（五）层层递进

为了把比光顾的当地乡民和比乡民更有钱的外乡人吸引到庙会，庙管会必须在娱乐方面下足功夫，提供优质服务项目。娱乐基调，大概一开始就确立了民众至上的立场。我们在历史文献读到南北朝时期的法会如何以娱乐形式弥补天生脱离凡俗的贫血症的方法，甚至到了完全不顾及众人皆知的宗教戒律的程度。可以看到，从早期法会演变到而来的民间庙会，一开始就没有超凡脱俗，而是尽可能地入乡随俗。它吐故纳新和变换方式的能力甚至过于乡村的家庭仪式。庙会决不会在娱乐形式上浅尝辄止，不断更新换代，变着法儿地吸引乡民。显而易见，就像中国民间宗教没有把现世划分为神圣与凡俗两个水火不相容、截然对立的世界一样，乡村庙会也没有在娱乐形式上排斥异己，反而赶前赶后地把一个地区中所有流行的民间艺术统统拥入怀抱。虽然庙会空间包含了二元对立、甚至三足鼎立的元素，并且将二元对立或三足鼎立设置为大殿、庙院与门外三层结构的主从关系，但三者的关系，决不是主殿中的表演形式理所当然地决定庙院内外，或者庙院内外的表演形式理所当然地服从主殿。三者互为表里，各得其所，共存共荣。

这种设计真是绝妙无比！既结合了宗教精神中神圣与凡俗的理念，又把中国精神和市井气象纳入其中。我们不知道谁发明这一叙事形式，这个叙述形式的发明者一定是个深谙中国文化和外国宗教的人。采用一条声音引导线路，铺设出社会秩序的潜规则，就是其熟谙机制的秘密。就像一个人进入一个又一个、由不同设置的房间暗示着生活功能的套房，进而不由自主地联想到从门厅、到客房、再入主室的意味一样，这组被编配为递进关系的声音，负载了把复杂的观念变为通俗易懂的连环画的使命。熟谙机制的设计者，真是把声音的意义运用到无以复加的极致。当然，完善这套逻辑的一定是千千万万的善男信女、乡民百姓。他们遵循着这种秩序，他们完善着这种秩序，他们享受着这种秩序。

僧侣阶层发现了一个经典性阐释宗教的方式，通过对比，显示内坛与

外坛、核心与边缘的方式。如果单独把经典仪式展示给大众，没有比较的大众如何评价仪式的庄严性，只有把一套由低到高的艺术形式，在不同空间一层一层揭示出来，大众才能领略走到最后的庄严气象。仪式一举夺冠，得意于戏曲声腔的加盟，加上唢呐乐班俗腔俗调的连接。

中国庙会声音铺排的设计，是一项伟大发明！庙会创造性地实现了宗教与世俗的包容，创造性地运用了分割空间的暗喻意义，又把自身的利益藏在了最深层。它采用了声音，又超越了声音，它采用了超越声音范畴的声音，或者说赋予声音以意义的声音，引导出从声音中听辨文化意义的空间想象。那条从现实的土路走向想象中净土的道路，以声音为起点，也以声音为终点。声音不引起焦虑，使得这一过程变得愉悦轻松。没有负担的声音，把一个复杂的过程变得简单放松。这列列车装载着一系列象征的主题，互为表里的三个车厢，像三个梯队，像三层台阶，把到来者的脚步，牵引至最后的主室或厅堂。它的每一层指令，都提示踏入者轻松地进入新境界。这是一个互为表里的揭示过程，灌入耳鼓的声音，通过一步一步地呈示，逐渐揭示出每一空间的意义。

当一个人从外围一步步走进庙会时，他的感受就像看连环画一样清晰。伴随着脚步，一个一个不同的乐队，开始进入眼界，一种一种不同的声音，开始灌进耳谷。这些来自不同声源的声音，帮他了解了生活空间中铺排的一套成规。声音提示他、引导他更上一层楼时，声音也把他带进越来越深的语境。声音构成了与一个庙会的视觉本文并行的副文本，成为一个人进入庙会时与视觉景象须臾不离的伴生物。他的脑海映入的景象不断浮现，吹唢呐的鼓匠班、舞台上的戏曲演员、穿道袍的笙管乐，最后，和尚作法的念经唱诵，赞呗香花。这些不同打扮的人物，构成了发出不同声音的一个系列，人物在不同的空间展示他们各有所长的技能，声音在不同状态下，衍展各自不同的旋律，唤醒与视觉相联系的观念。

声音跃出了声音本身，成为一套具有多重表义功能的符号，暗喻了同一空间中的级序，成为进入不同境界的引线。声音成为象征，提示进入者进入的界域性质，暗示了从凡俗向净土的必经之途。这个由浅入深、由凡

入圣的路程，就是从物质世界向精神世界必经之途的缩影。这是由一个大寓言套着的一串小寓言。人们在声音的抚慰中松弛地走过这条道路，接受着文化暗示，接受着宗教暗示。一路行来，就再也恢复不到原来的状态了。

乡民不断在这套秩序的空间中接受暗喻，潜移默化地接受声音以及发出声音的乐队组合的象征意义，终于有一天，抽象概念变成了具体指令。他反过来观察发出声音的声源时，观察神圣与世俗对应的具体乐班时，头脑中的概念已经可以使他清楚地辨认眼前的具体事物应该隶属的社会级序了，即使这组具体事物离开了庙会也同样有效。如果说庙会空间让进入者接受一个天衣无缝的叙事模式，目的是让他从凡俗进入净土的理念具体化，那么，这列载着乡民进入观念形态的列车，停驰的驿站就是一组一组具体的表演形式。他的耳朵和目光一起，一步一步见证了从凡俗到神圣的阶梯。声源变为具体乐器，乐器对应于具体组合，而组合就变成了级序观念。

我们在乡民划分乐班级序的概念中，体会到社会秩序对普通百姓评价体系的深远影响。没有人把这套级序混为一谈，处于外围的戏班、鼓乐班，处于内院的笙管乐，处于殿内的焰口仪式，一层一层，一级一级，步步为营，连续提升。通过不同空间划分的文化秩序，在一个人踏进庙堂的过程中，已经使这一系列理念深入人心了。

小事件反映大事物，小庙会反映大文化，小空间反映大观念。一个音乐组织的性质与文化意义，取决于它在一个空间中所处的位置和所属的社会系统，离开这个社会系统和这个系统给予的坐标，就无法判断其性质和意义。在这条由声音牵引的轨道上，人们可以捕捉到音乐功能如何体现在一个乡村叙述的实例中。学术界常常谈及如何以小见大，以个案叙述消解宏大叙述难免的假大空，以实实在在的案例保证历史叙述中的真实可信，抵消那些空头支票的副作用。至少再也不能把理论建立在早已设定的构想中，而要建立在从局部到整体都坚实可靠的实例上。这就是一个难得的例证。

这是只有音乐学才能提供的个案，一个没有音乐风格的解析就无法解析文化空间内核的个案。中国音乐学要想获得像人类学一样令人信服的学术力量，就要把个案分析建立在音乐学自身的优势上，想人类学之未想，说人类学之未说。踏踏实实地把音乐本体作为解读民俗事件的核心，而不是把人类学已经具备的观念对应于音乐事项。拓宽通过音乐风格解释文化空间的途径，从音乐角度解释文化空间分布中的暗喻，这一角度同样可以像人类学一样反映文化的本质特征。

音乐文化人类学几乎总是跟着人类学的理论跑，把师傅的理论拿来再加上音乐领域中的实例，演绎成一套夹生饭式的半成品。音乐人类学何时可以拿出自己的理论向培养了自己的“母校”人类学炫耀，提供给不懂音乐的人类学家一个令人吃惊的例证。无须说，我们终于找到了这样一个可以夸耀的范例了。这是一个难得的实例，把文化空间反映人类头脑中的级序观念，生动活泼地再现在乡村小庙的院落中。这项对于不懂音乐的人类学家难上加难的分辨过程，对于音乐家来说则是一目了然的事。得来全不费功夫！音乐文化人类学终于可以摆脱人类学的羽翼，畅快地呼吸两口气了。

（六）对台戏——两种表演形式的空间划分

为了印证级序理论，我们再举一个事例。

阳高县许家园村的“青云寺”，以庙院为中心，中轴线上自然是山门和主殿。庙门外，是一片开阔广场。如同大部分地区的情况一样，戏台与庙殿面面相对。庙门外一百米的地方，建有一个戏台。

2003 年 7 月晚 7 点，庙内正殿中和尚开始放焰口，整个仪式，法相庄严，气势宏伟。与此同时，庙门外广场的戏台上，晋剧团的演出紧锣密鼓，声腔缭绕，与庙门内主殿中的古朴法事，遥相呼应。乡村庙会中，面对面、台对台、场对场、各唱各的戏的表演十分普遍，也十分动人。两个“舞台”，相距百米，不分主次，不分表里，互不干涉，各自为政。两类活动的台前，都聚集着对此感兴趣的两大群人。但是，这大两群人，绝非分

门别类，互不相容。他们在两种场地之间流动穿插，一会儿跑到戏台前看看戏，一会儿跑到庙堂中看看放焰口。可以说，他们就是一群人，是一群在两个场地之间游来荡去的观众。对他们来说，两个场地都是表演，两种活动都是仪式。他们不会带着严肃的表情到庙堂看仪式，也不会带着喜笑颜开的表情看戏，他们几乎是带着相同的表情游走在同一文化空间中的两个划分了不同功能的场域中。“巷北观神社，村东看戏场。”（陆游《幽居岁暮》）可以体会，乡村庙会的整体空间中，世俗与神圣之间，不存在不可逾越的鸿沟。人们走来走去，一边聆听世俗的戏曲，一边观赏宗教的仪式。凡俗与神圣，跳来又跳去。中间地带，仅隔着一道门坎。这道门坎，把世俗的空间与庙堂的空间，适当地做了区别和划分，却保持了一抬脚就可以跨越的低矮高度和短小距离——这似乎是未把任何事情隔开的高度和距离。这高度是容易跨越的高度，这距离是适宜交往的距离，是为交往而圈出的区域，而不是把两者分开的界线。

这就是民间信仰的亲切处。从一方面看，这道门坎似乎是一道观念上的界线。神圣与凡俗，以此划分。神圣的仪式只能在庙门里面进行，决不能跨出庙门；世俗的戏曲只能在庙门之外演出，决不能跨进庙门。但从另一方面讲，它们又相互依存，谁也离不开谁。庙离开了戏，就没人来朝拜；戏离开了庙，就缺了主心骨。正因为有了庙宇，才有了对面的戏台，如果没有寺院，戏台就不存在。戏台是为庙宇而搭台唱戏，庙宇因有戏台而香火旺盛。戏台是庙宇的外延，世俗活动以庙宇为中心，但活动的范围却决不限于庙宇之中，其外延才是老百姓活动的中心。民众在庙宇周围的活动，自然属于世俗事物，但也是最有生活情趣的事物。它们共同演绎庙会这台大戏，却以各自的方式演绎，相互补台，决不相互拆台。戏曲演故事，热闹非凡，宗教展仪式，庄严典雅。观众各有所爱，各取所需。

在这样的场所，才能真切体会中国民间信仰与西方宗教之间的本质不同。“神圣与凡俗”，是近年来我国学术界从西方引进的一对重要范畴，对于理解与信仰有关的行为，具有十分有效的指导意义。但中国学者运用这一对概念时，必须注意西方宗教与中国民间信仰之间的区别，中国乡民决

不把“神圣与凡俗”分得那么清楚，不但和平共处，可以聚集在同一场地、共同分享各自的特长，而且已经成为与民俗结合的难分难解、谁也离不开谁的同胞兄弟，那种在神圣场合不能从事凡俗事物的禁忌，在中国的庙会中根本不存在。庙会把神圣与凡俗融为一体，在“上帝之城”与“世俗之城”之间搭起了一座梯子，这个梯子就是戏台！或者说就是艺术！

需要特别关注的是主殿中放焰口的手段与技巧。焰口是已经发展为一套高度专业化与艺术化的法事，金刚法师的作法过程，具有强烈的戏剧化程式。他的服装、冠冕，完全可以被理解为戏装，他手持的法器完全可以被认为是道具，一套一套层出不穷、完全舞蹈化了的手印，强有力地吸引着人们的视线，观众为那一套套神秘而艺术化的手指动作而惊叹。他演唱的一套套唱韵，以及介于唱腔与白话之间的念诵吟咏，已经使法事具有了高度的表演性。

这也就是老百姓何以把焰口既当作宗教行为又当作艺术表演看待的原因。从终极意义上说，焰口当然不是艺术，老百姓也不会真的把焰口与戏曲混为一谈，他们当然不会如此浅白。但当人们被焰口的艺术气息吸引和感动时，还是情不自禁、部分地把其当作与艺术的虚拟性相同的表演行为来欣赏。艺术要引发情感，焰口并不以此为目的，那似乎与宗教的终极意义不相符，但焰口采用了音乐，采用了戏曲的“唱念做”，采用了舞蹈的夸张形体动作，把感情因素赋予了宗教仪式，这就容不得人不把其当作艺术行为来欣赏了。

所有的观念都通过特定的表现方式和媒介展示出来，如同艺术家一样，主持坐坛的金刚法师，通过一整套特定的表现方式和媒介，展示所要表达的内容。研究宗教艺术、戏剧艺术、音乐艺术，就不能仅限于各自独立的理论，分析一套焰口与分析一部戏曲、一套乐曲时采用的方法当然不一样，因为它们采用了各自不同的途径和技术，但焰口采纳了大量戏曲、音乐、舞蹈因素，使其与艺术有了极大相通性。

庙宇中发生的艺术化了的仪式是否可以成为审美对象呢？就像人们走进寺院的同时既怀着崇敬之心也怀着审美之情欣赏建筑一样，老百姓为焰

口感动时，是把它从宗教中抽离出来部分地当作独立的审美对象了。金刚法师为了引人入胜，将焰口仪式艺术化，使之成为艺术化了的行为与艺术化了的现象。当焰口仪式被老百姓艺术地或者说是情感地接受时，它确实就具有了审美性。

回过头来看看庙会的对台戏。相距不远的空间中，戏曲与焰口，两种行为发出的音响常常相互干扰，相互打架。两种声音似乎正在较劲，一种带着世俗艺术的冲击力和助威声，一种则保持着神态自若的平静。戏台上安装的扩音器材，把一股股声浪送进庙宇，铺天盖地，常常压过法会中没有扩音设备的和尚们的微弱声音（仪式中金刚法师需要走动，无法用麦克风）。但法师、和尚，不但不阻止外来音响干扰，反而平静地接受音响的交融，即使戏曲声腔时不时盖过自己的声音，也毫不介意，依然唱着自己的调子。

城市音乐家大概只能在一个空间中接受一种音响，如果几个不同类的品种在同一空间同时发响，谁也不能容忍。庙会恰恰是同时容纳多个表演品种和多种音响的文化空间，只有单一音响，吸引有着不同需求的乡民的初衷就难以实现。在特定时空，不同种类的艺术品种聚集一起，既划分区域，又相互连接，各自发挥着自己的功能，彼此谁也不干扰谁，彼此谁也干扰谁，但相安无事，共兴共荣。这些发生在生活空间中的艺术，就是生活的艺术，就是艺术的生活。

不能拿西方式的纯粹音响观念来衡量中国乡村庙会中的大混响，它们彼此干扰，又彼此离不开。念经的和尚和唱戏的演员，吹唢呐的鼓匠和奏笙管的阴阳，说书的盲人和吟咒的神婆，个个都知道，只有相互依存，同心协力，相互推动，共同构成一个气象万千的文化场景，才能吸引信众，才能大家都有饭吃。单一的音响，孤立的品种，哪一个都不能招引和满足有着多种需求的乡民。虽然他们也像城市音乐家一样，希望观众只聆听自家的声音，只关注自家的表演，自家的前台聚集更多的观众。但大家心里明白，没有任何一家艺术组织可以招引不同年龄、不同性别、不同爱好的众多乡民，只有各个品种的表演聚集一方，才能构成

大型庙会。商贾辏集，技艺毕陈，冠盖相属，男妇交错。缺少任何一个品种，缺少任何一个景观，都会使大庙会的档次降低，成为次一级的小庙会。“大庙会”之所以不同于“小庙会”，或者说“大庙会”优于“小庙会”之处，就在于庙会的整体收入。影响了庙会的整体收入，也就影响各家组织的具体收入。

乡民们对一个地区哪个村镇的哪个庙会属于“大庙会”，哪个村镇的哪个庙会属于“小庙会”，心里自有一把尺子。这个尺度不但是一个庙里的神仙灵验不灵验，那是精神层面的，还有一个物质层面的条件，“大庙会”应该在艺术品种上门类齐全：庙中有法事，庙院有阴阳，庙外有戏曲，庙门有鼓匠，另外说书的盲人、算卦的神婆、舞秧歌的花子，与大大小小的商贩，共同构成一个商贸与艺术、宗教与世俗、品类繁多、功能齐全的文化空间。谁也不能取代谁，缺少了任何一样，都会使一个庙会降低品次，成为低一级的小庙会，而这是希望在本地保持最大庙会的“庙管会”以及依附于此的任何一个班社和商贩都不愿看到的。他们必须在共同构筑的文化空间中彼此谦让，彼此包容，打消独占鳌头，独霸一方的念头，共享一方香火。希望跨入大庙行列的新建庙宇，必须付出代价，招戏班，纳乐班，经历当地社区的认定过程。

我们曾在一天之内相继赶过两个庙会，一大一小，经历过从品种齐全的大庙会到只有一个乐班的小庙会之间的对比。从大庙院里不胜繁闹、熙熙攘攘的音响中出来，到只听见一支乐队的孤单音响，就会从比较中感到大小庙会之间的区别，意识到一个空间中音响效果的差异对赶庙会的人产生的影响，体会到多声并存与孤掌难鸣的效果在图热闹、求喜庆的善男信女心理上产生的反差。“大庙会”之所以吸引人之处就在于此。虽然唢呐音乐是作为逛庙会、看大戏、民间仪式、饭后茶余的伴生物进入乡民视野的，可一旦失去它，一个庙会的品级档次就会一落千丈。没有乐班，一个庙会就缺少了吸引人的亮点，那是一个地区一系列庙会中评价高低品次的代码之一。有了它就增色，没了它就减色。它是锁住乡民脚步，也锁住乡民心扉的一个重要标志。

庙会是一个生态系统，以庙管会为中心，构成了一个有宗教事务、艺术表演、商贸集市为一体的组织，形成了一个既相互竞争又相互依存的生态关系。任何一个环节的短缺，都会导致整个生态系统的颓堕。奇怪的是，经历了“文革”的十年空白，竟然没有淡忘和摧毁这种机制。当新的经济形态恢复到有利的情况下，庙会立刻恢复了昔日繁荣。民俗活动是一个既脆弱又顽强的体系，顽强的生命力和奇妙的适应性，使庙会不断地经历着劫后的复生，经历着比它的发明者更长久的延伸史。当然，也有许多脆弱之处又似乎不堪一击，大部分庙宇无法恢复自己供养的音乐组织，就是其一。

第二节　庙宇与戏台

20 世纪产生了大量以庙会为主题的研究成果，庙会聚集的信仰功能、社会功能、经济功能、娱乐功能，在近 20 年来的民俗学著述中多有论述且颇多建树。比起民俗学来，音乐学领域的研究确实不多。但我们又知道，民间音乐活动的发生地之一就是庙会，所以在这一领域，音乐学界有许多事情要做。

如何使普通百姓认识一个地点的超物理属性，如何赋予一块场地以不同凡俗的神圣感，圈定场地的有效手段就是在视觉的第一感受中领略特殊样式、特殊颜色、特殊图案、特殊装饰在文化语境中形成的历史定位。象征符号，构成了一幅既游离于日常生活之外又包容在日常生活之内的图景。墙壁、器物、动物、花卉，都在宗教的黄色涂刷下，赋予了象征意义。乐器是人世近物，但在寺院壁画中，身系彩带，悬浮空中，自响自鸣，成为天宫仙乐、佛国礼赞的象征。护法天王手持的琵琶，不复是单纯乐器，而是神界赐福、庇护风调雨顺的象征。莲花、狮子、大象、海螺、猴子、万字符等，乡村庙宇中比比皆是，构筑了一个与凡俗世界拉开距离又保持亲近的熟识世界。无须说，庙宇以及与其一同构成的壁画图案、碑幢宝塔、舞台戏楼、梵呗钟磬、晨钟暮鼓，作为历史积淀的生动形象和配

置细节，牢固地嵌入到乡民记忆中。一块场地一旦被一方百姓划为仪式场所，就在当地人的观念中具有了特殊意义。

> 空间的分割从来就不是纯粹物理的，它始终具有文化的意义。我们在理解文化空间时，一定要注意到文化空间不同于日常生活中的空间概念，对之做人文的（而非物理）的理解。文化空间包括物理空间、社会空间、人文空间等，它几乎包括了人类生活的所有方面。（金泽，2002：343）

超然世外的精神居所，需要一方净土。原始社会的公共大屋，依山而立的寺宇丛林，临水而建的风雨花桥，平地而起的宝塔教堂，排列成信仰的阶梯。人们在寺院流连忘返因林林总总的景观而感动时，常常并非由于建筑式样引发的审美愉悦，至少被庙会场景感动时，目光中不再是纯粹的物理建筑体，而是式样体现的精神境界。将非民居的建筑式样认定为宗教场所，建筑就转化为寄托信仰、解说精神的承载体。人们通过“琳宫梵宇”引导宗教体验而珍惜建筑，而非“象刹宝殿”拥有作为建筑价值才为人们所珍惜。人类搭建的任何建筑都必须在观念上有个必须如此的说法。招提斋堂，是解释民众精神的渠道，立足地面却悬浮想象的“空中楼阁”，具有归宿暗喻。

一般说来，圈场围地，营造神圣的办法有两种，一是视觉材料：神像、旗幡、灯烛；一种是听觉材料：鞭炮、戏班、乐班。它们是传播信仰的传声筒，也是画地为牢的标志符。张灯结彩，锣鼓喧天，是乡民体验庙会必不可少的视觉与听觉的双重背景，铺垫渲染气氛的音乐，加入灯场，就是庙会的联想了。唢呐、锣鼓、鞭炮的特殊音色，为空间背景增加了听觉因素。视觉与听觉，共同参与到乡民对凡俗与神圣的界线划分中。

（一）庙会运作方式

庙会经营方式，古今相袭，大体一致。“坊里之间，醵资合凑”，分户

摊派，共襄盛举，是乡村社会最原始的运作制度。[①] 即使今天，集体经济与个体经济并行不悖但实际上是个体经营依然未变的乡村，庙管会仍然如鱼得水，按照古往今来那套行之有效、令乡民心甘情愿的方式，把捐款汇集起来，运作方式与1949年前没啥两样。即使国家经济制度占有绝对统治地位，仍然不影响庙会的经营方式，此块地带与原本产生的经济体制一样，再无“进化”必要。地方政府采取睁一只眼闭一只眼的态度，容忍这块“飞地”或“孤岛”存在，“以庙养庙”的宗教政策，自古相延，自筹资金，自枯自荣，自生自灭，不加干预。经济运作方式体现的不仅是经济规律，而是一种文化制度，一种观念制度。支撑庙会的信仰，是保持运作的支点，即使经济体制改变，旧式制度依然发挥效应。当一种经济模式与一种文化活动联系一起，文化模式一旦恢复，连带的经济运作方式也马上死灰复燃。

乡寺住持，不像丛林方丈，身不染俗，终日沉浸于钟鱼梵呗间，他必须亲自操办与庙会有关的所有事务。住庙和尚与“写戏”人，在乡民心目中，基本上是同义词。庙管会是块公益事业的牌子，他要利用这块牌子完成敛钱供庙的任务。地方志书，多有记录，也算乡俗。

> 凡僧侣住持寺庙者……庙有住持僧，香灯田归其收用。若遇神诞，住持僧就里内街衢按户捐资，名曰“题缘”；建醮演戏，以昭诚敬。或偕里□同办。值年办理庙中公事者，有“炉主”、“头家”之号。（转沈冬，2007：81）

这类记录，许多地方志书都有，但记录者还是一笔带过，没有具体情

① 首先，这与大多数人平日生活较苦，终日为衣食奔波，从而希望发财致富，导致各种求财、求医、还愿、积德等行为有关，他们为此不惜“花钱免灾”；其次，庙会乃是各种人类群集聚会之地，是一个信息交流的中心，人们纷纷前来，在市场、茶馆等地获得他们可能需要的信息；更重要的是，这种场合是打破平时的各种行为规范、随心所欲地抒发平日被压抑的感情之地，反映了人欲的本能，寻找一切“合理的”机会（如神诞日），肆意宣泄。至于如此平凡的活动的经费来源，大都来自城乡富户及百姓均摊或曰“解钱粮”、“解饷”等。（赵世瑜，2002：196）

况。现在我们可以从民间实际发生的程序中，补充应该被记录下来的细节。

晋北庙会的供养有两种，一种由本村人供养的小庙，一种是跨越自然和行政村的区域性大庙。阳高县许家园青云寺残存的碑文上，记载了原该庙享有的供奉范围。吴凡记述道：

> 原庙宇的供养由38个村落共同担当。据老人们回忆，它们分别是：东12村，西12村，上下（吴凡注：即南北）各7村。1991年庙宇重修之后，减至12个村落集体供养。它们分别是：罗文皂、太平堡、许家园、席家湾、十九墩、三墩、七墩、二墩、五墩、管家堡、正门堡与平山共同管理及记写布施记录。每年阳历五月左右，青云寺的住持都会派和尚去辖区内的各村具体负责人处收取一定费用……庙会时期所用乐班，只能、且必须是所辖12村中的乐班，无论其他乐班的技艺如何高超、声明如何响亮，都无法“吹”进该庙会中。（吴凡，2007：130）

下面是阳高县许家园青云寺2003年7月庙会期间公示的庙管会人员的“职务分工”与“捐款簿”。

榜　示

兹为胡神老爷一年一度庙会顺利进行，特此诸位办事人员前来帮忙，现将职务分工列左：

主　任：妙　云　王　顺

副主任：李　阔　王用政　师　密

秘书处：总务、财务、殿务、布施箱、解箴、伙食、接待、治安、寺院卫生、内屋卫生、照鼓、看戏台、锅炉、戏台送水

大会筹委会　公元2003年7月初。

表5-3：青云寺填充张帖的布施款公布表

胡家墩布施款	307.5	管家堡布施	500
太平堡	329	师克利施黍子	60
莫家堡	503	杨家堡	150
三墩	96	罗文皂	458.2
马家沟、李家沟、永安沟	24.3	东　洁	26
陈家堡	213	吴家堡	261
柳亦堡	500	谢家庄、王银	145（白面）50（黍子）50
平山村	503	许家园	1500
五墩	47	西乌坊	124

燕家堡施布施款东村102.5元，西村94元，内蒙台基庙施布施185元。

上列榜文，贴于山门前，其中列出所有供奉村落的名字和捐款钱数。榜文是一种“取之于民”因而“取信于民”的乡规，呈现出乡村社会的历史秩序和道德秩序。乡民敬天祀神，演乐献戏，不吝出金，庙管会必须做出相应承诺，使捐资者感到钱有所归，物有所值，物超所值。这是管庙事务高度敏感的地带，决不允许掩人善名、独吞善果的私心。

许家园青云寺据说初建于唐，明代重修。祭祀主神，传为春秋时代名叫“胡突”的将军。当地人说：胡突被皇帝误杀，常兴风作浪，百姓害怕，立庙供奉，以平怨尤。乡村小庙的主神常常不是让老百姓感恩戴德的善人，而是兴风作浪的恶人。祭祀佛祖的五台山大概无法开口给这类奇奇怪怪的祭祀做解释，当地人似乎也不在乎主神的“神格”是否高尚，只在乎他有凶神恶煞般的能力治水，所以一厢情愿地年年祭祀，一厢情愿地给外地人介绍他们心目中的主神。

庙管会人员，被公众推举，通常是年龄较大且有名望者，对公益事业有热心而且活动能力较强。乡村长者莫不以此为荣，视此之职与有头有脸的乡村干部等量齐观（许家园青云寺区域中负责人几乎都是村干部），这是体现操控地方话语权的不多机会之一。因为人人争，传统上有轮流值年的规矩。

被当地接纳的住庙和尚妙云法师，15岁出家（受姨妈影响自愿出家），

16岁入江西庐山东云寺佛学院，后至上海、大同等地，升堂挂单，寻幽学禅。最后从大同辗转到此，一晃数载。妙云筹措资金，希望重建大殿，自绘了一幅“效果图”，十分壮观。看得出，妙云热爱事业，老成练达，在现实中摔打多了，到了开始崭露才华的岁月。他受过教育，云游佛侣，知道外面的世界，知道怎样经营和管理一方天地。因为投入，他在当地建立了公信力，推展活动，也较为顺利。

傍晚山涧边，我们与妙云闲聊。庙院背山，涧溪盈阔，冲宽滩涂，丰草乔林。只因枯水期，水源不盛，但分流水渠，依然充沛。大概就是因为溪水生灵，吸引了历史上的建庙僧人和朝拜者。僧人们自然有些兴修水利的善举，因而祭祀主神与水相联。谈到建庙的艰辛与乐趣，妙云言语中多少有些受人崇拜的自豪感，这是支撑他生活于此的动力。焰口仪式，诵者高讲，听者分坐其下，许多人来求他，希望能在拥挤的大堂中找片容身之地。区区实惠，属其特权，他自然顺水推舟。求位者多为女性，这种满足，令他得意（谈到女人和家庭，他闪烁其词，回答显然不能令我们满意。身为住持，在公开场合，也不可能给出令人满意的回答）。他孤身一人，到并非远离世俗的乡村建庙，实际上是为了满足生活需求。他的行为既能达到积德行善的愿望，也满足了基本生活，两全其美。

需要强调的是，必须区别和尚修行的寺院与一般民间信仰聚会的庙宇之间的不同，两种建筑，式样相同，但实际功效，大相径庭。前者远离尘世，后者贴近民众；前者择地，常在名山大川；后者选点，必须贴近乡舍。实在说来，后者在乡民心目中，谈不上更多信仰意味，不过是和尚住所和庙会地点。

妙云管理寺庙，而放焰口、做法事，则请外面朋友妙用主持。“外来的和尚好念经”，金刚法师受到当地人的更多崇拜，引来更多掌声和笑脸。妙云深知，外请的同行远比他拥有更多来自宗教仪式所赋予的尊荣和权威，不过，他们各自分享职责的乐趣。

焰口的住持法师妙用，45岁，多年在外学禅，全部经韵学自南方。他

去过杭州、汕头、上海、常州、五台山、西安、北京等地学习。他说：

> 仪式中的手印与咒语相应，决不能心手不对应。这就如同接通了地藏王的电话线，一瞬间就能把心中的词语，通达神灵，意志相通。只有如此，才能对得起施主。

他在法事中表现出色，看得出是下过多年功夫的人。他哀叹后继乏人，很难找到得意的徒弟，可以把多年积累的经验传授下去。地方政府对宗教的控制，使他觉得不能像其他职业一样可以自由地挑选人才，面对这种现实，他无可奈何。

庙会期间，所有参与者的餐饭，是笔不小开支。庙会主持是当家的，一大家人能否吃好喝好，全在妙云一个人的盘算上。许多本村的老太太，都是自愿者，为远道客人（包括我们）端饭倒茶，招待周全。但几天来，几乎从早到晚，总是吃一模一样的斋饭。最后一两天，妙云才敢豁出来，让这些一年到头没怎么见油星的人，多吃几顿带油的菜。他拿出油来，煎豆腐，炸油糕，吃得大家喜笑颜开。因其如此，庙管会才成为一个吸引乡民参与的组织，让热心服务者把熬日子的低标准暂抛脑后，享受一两天痛痛快快、无忧无虑的口福。

虽然是个松散组织，可具体事物，还像居家过日子一样，事无巨细，大大小小，总的有个专人负责，而且还要乡民配合，不然庙管会就不会一再强调相互合作是“办会”的基础。以往庙会的主办方，占重要地位的是当地有实力的士绅，和尚们的处境恐怕不怎么理想，现在村里没有了士绅，住庙和尚可以说了算。因为晋北住庙和尚稀缺，许多村落的乡民颇有怨言，一个寺院有个专人常驻，自然使当地村民感到安慰。乡民不大了解国家宗教政策，很容易指责庙中无人的事，这里有了妙云，乡民当然乐得把办庙会的事都委托给他。

所以每届庙管会成功组织了一年的庙会后，都加进了一个现代仪式：集体照相。一天中午 11：00，全体僧人与庙管会人员一起聚集在山门口合

影留念。因为场面很大，对现代仪式组织无力，场面一度十分混乱。虽然折腾了大半天才结束，大家还是笑得合不拢嘴。我们在其他的庙管会的历史记录中看到过保留的这类合影，是十分珍贵的乡村历史记录。

我们住的房间是庙管会专门提供给外地香客的临时住所，因为钟思第是外国人，庙管会答应，这段时间不让别人来打扰。但一个晚上，突然外间里进来一大批进香的外地人。庙管会解释说：实在周转不开了，他们只住一个晚上。我们当然高兴见见这些香客。他们被安排在外间，我们住在里间，相互之间的声音都能听得见。想到那些人就睡在伸出一臂就可以触到的距离，让人感到乡村社会的亲切友好就是在这种条件下产生的。如果愿意，可以与他们交谈。但他们似乎太累了，而且男女混杂，统统睡在一起，不便交谈。因为习惯了城里各自为政的生活方式，好像有点为如此近距离的躺着一大群人而感到不安。为了保持安全状态，我们插上门，决定整夜不走出外间，甚至连头也不探出去。事无巨细的安排，都可见庙管会的为难处。

乡村庙会的捐款，主要用于请戏。表面上，演戏活动是体现崇敬主神的方式，其实是依循着祀神演剧的脉络自得其乐。下面是繁峙县“下茹越”村令人惊叹的碑文（见下页）：

一文一厘，一砖一瓦，筑起了一道无形然而有力的围墙，保护着未从政府获得拨款资助的乡村戏曲艺术的生存。被历代方志描绘为“好事者醵金为首”的主事者，扮演了传统文化守望者的角色。“各衔里社，逐户敛钱，宰牲演戏”，庙管会成为一个颇有民主性的办事机构，使一年一度热闹鼎沸的庙会，承袭旧习，一贯而不改。

日本学者田仲一诚，不厌其烦地抄记了华南宗族聚集村落中的捐款记录，那密密麻麻的名字和数字，让学术界意识到聚集乡民意志的捐资具有的沉甸甸的历史意义。南方宗族村落与北方杂居村落的成分虽然略有不同，但办理乡村聚会的运作方式基本相同：男力输资，榜之两厢，昭穆万世，荣耀乡里。这种“敛钱醵金”方式，是支撑民间戏曲传播和延续的基石。也是体现乡村组织力量的窗口，一个组织有没有公信力，就看金榜花名的多少了。

表5-4：2007年大沟平安会捐款花名（一）

企业名称	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额
左廷秀砖厂	1000	下茹越侯二狗	300	左润满	1200	姚福思	600	张向春	600	左拴估	300	左廷秀	3000	韩兴治	1000	梁侃	10	左爱国	20	孙俊秀	50	孙白小	20
		下茹越加油站	1000	孙平义	600	韩世使	600	左跃秀	600	韩润元	600	左日和	1000	周二小	50	韩秀思	10	韩海思	10	左满治	20	左万寿	20
肉联厂	1000	下茹选厂	1000	聂俊秀	600	韩福兵	600	韩瑞思	600	左红生	100	韩兴顺	1000	韩兴平	50	张美顺	20	左中德	10	白子雷	50	韩卫兵	20
东砖厂	1000	齐四	500	左有生	600	韩进廷	600	王先全	600	左全兵	600	贾兴仓	1000	薛建军	20	贾西兴	50	韩海生	10	左福秀	20	郭召召	5
兴达粉丝厂	1000	永兴郭兴国	100	左保平	600	郭玉芬	600	左云廷	600			贾西成	1000	常保国	10	左于生	20	左修德	10	孙福锁	20	韩美红	20
左石砖瓦厂	200	上双井张俊红	20	侯眉眉	600	梁北锁	1800	左计平	600			韩石锁	300	李付贵	10	左树理	10	左二应	20	孙方生	10	孙治秀	20
西砖厂	1000	瓦地侯海军	50	孙段义	600	孙建军	600	左五生	1200			韩玉锁	200	韩付有	10	麻永东	50	韩世俊	20	姚录生	10	杜存中	10
宏声电料左卫国	300	四川罗飞	500	左福利		左深红	600	姚石堂	600			孙海军	180	左国秀	20	孙万忠	60	韩良厚	50	韩和生	50	左德树	15
白灰厂	300	亨祥汽车公司	200	左永红	600	左佛佛	300	左斗应	300			韩润根	600	孙俊文	20	左金中	50	梁妙林	30	梁玉芬	10	左爱军	15
计红球阀厂	1000	华威油站	1600	刘树芬	600	周向廷	666	左拴全	300			左亮亮	100	左成秀	30	韩眉保	50	孙二灯	15	左新华	30	左兵满	100

（续）

姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额
下茹电管站张福录	100	韩俊红	600	左金播	600	孙海生	600	石福亮	200	左拴秀	30	孙计才	5	韩福兵	60	左锁廷	20	孙吉升	20
李丽君	300	魏根兴	600	刘金良	100	左巨德		胡全思	100	左保平	20	韩立根	10	韩吉秀	10	姚白小	20	左海红	20
二锁秀球阀厂	1000	胡永军	600	左计佛	600	张军	600	韩卫廷	100	赵福思	20	韩立兵	50	孙元树	10	左占军	20	赵义	10
		韩跃伟	600	左满斗	1200	左建文	600	孙北秀	100	孙元生	20	孙七七	25	左文应	10	段保廷	30	孙尽万	30
		白四	600	左三三（二娃）	600	韩西思	600	李拴才	100	郭兴	20	左寿寿	20	孙应应	20	赵北成	10	韩元思	50
		左纯生	600	左福寿	600	孙永寿	600	韩爱芳	100	孙向廷	20	左大毛	10	韩进廷	50	孙江苏	60	韩计锁	20
		张美顺	600	孙北秀	600	韩进田	100	韩思	100	高二红	30	左秀莲	20	李福平	10	左俊满	20	孙立秀	30
		李拴才	600	贾称平	300	侯录才	600	韩海龙	100	韩眉红	50	左全兵	20	贺良兵	20	姚海思	10	左守昌	10
		左四毛	600	左付应	600	韩德付	300	孙福焕	100	左贵锁	10	韩文才	20	孙福廷	20	韩五珍	30	胡思思	30
		孙万忠	600	周三	100	孙向林	300	左深海	100	韩红德	10	姚全生	10	左云生	20	翟俊伟	10	左来西	20
				侯高高	600	李有才	600	左俊山	100	孙平义	30	姚彩红	20	左四小	20	白玉年	50	孙卫平	20
				韩二元	600	周有廷	600	左俊廷	100	左存生	30	姚建祥	20	胡根深	10	白根红	20	左保仓	50
				左石夷	600	李德才	600	刘常寿	100	齐四	20	姚立祥	20	韩艳平	20	左青青	50	刘崇德	50
						左维秀	600	左拴思	100	左润治	50	左眉石	15	刘拴平	30	左满小	20	白进才	11
								韩满廷	80	韩二宽	20	左西毛	10	刘爱林	20	左拴治	50	韩爱和	20
								左建中	50	韩眉根	10	姚四四	20	韩福厚	20	锁连	20	左明佳	50
								小计	10010	计	1610	计	615	计	545	小计	710	计	686

表 5－5：2007 年大沟平安会捐款花名（二）

姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额
韩秀秀	10	赵国伟	20	左二焕	50	姚召堂	60	小文生	20	韩左思	20	贾六娃	10	孙爱俊	30	雷六六	30	左翠先	10	石润思	3000	左俊林	200
韩文文	30	左世文	100	左二毛	10	左祥生	30	……母	5	段树珍	10	韩润廷	10	左艳中	20	韩丽芬	30	姚九才	10	左廷秀	1000	左周来	100
马全成	10	左三三（二娃）	20	张向春	10	伍根兴	20	韩平生	10	孙秀功	30	左纯拴	10	陈良兵	30	左维新（纯生）	20	侯三思	60	左斗印	200	左德德	10
郭存保	5	韩良玉	10	张六平	10	韩将保	10	孙秀和	20	韩西思	30	左二眉	10	韩德付	10	韩润平	20	韩廷廷	10	韩桃厚	200		
孙跃文	30	左俊平	100	张俊锁	10	侯秀江	100	韩国庆	10	姚润和	10	左存存	10	左红兵	20	韩二廷	20	韩西军	20	计祥砖厂	600		
左良存	50	贾称平	50	左亮廷	20	胡计至	10	李西生	20	左德良	10	孙白娃	50	左和平	20	孙福秀	50	韩润花	20	二所秀球阀厂	600		
左斗斗	100	左政文	30	郭北计	100	左贵满	20	于计军	100	左计青	20	左眉龙	50	左有生	20	左润廷	10	韩效田	20	肉联厂	600		
左守光	10	韩北计	50	左瑞生	50	左巨德	60	左福应	50	李保保	10	贺三	20	左永红	20	孙青才	30	胡永青	10	五大肚	2000		
左跃顺	20	左付应	50	左金小	10	杜二小	10	左子或	30	左卫新	200	韩柱廷	15	凡拴栓	10	李云伟	10	左海海	100	五大肚厂	2000		
贺根休	20	周三	20	左或或	10	左国平	10	李志国	20	韩常命	5	韩西平	20	左计祥	20	孙维军	10	左栓锁	5	韩兴顺	2800		
韩二军	20	贺福弟	20	左中秀	60	左新平	10	左天来	30	郭文才	50	伍新文（下茹越）	20	段永胜	100	左连生	10	郭玉芬	10	詹国华	300		
左成贵	5	孙进平	20	韩瑞思	30	左润祥	20	左红思	14	左良生	50	韩满斗	20	姚五五	40	左新平	10	左二才	20	老杨	200		
左宏伟	20	左海青	30	侯锁锁	10	左国军	20	左建华	30	姚兴	20	左石廷	50	姚二北	20	左平平	20	高润平	20	张眉安	200		
韩润国	10	韩眉灯	50	王先全	60	左拴全	10	周长兵	10	姚军	20	左常贵	10	左才才	10	贾太林	50	左来生	10	计红球阀厂	600		

（续）

姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额	姓名	金额
姚秀堂	20	孙秀平	50	伍二红	200	孙秀成	20	孙国秀	100	左有和	20	姚付生	10	左爱生	10	孙美平	20	左满应	30	百顺球阀厂	600
左当生	100	左世英	10	左云廷	50	左石存	20	孙海林	60	姚三娥	10	贾艳艳	10	张天九	20	左跃秀	20	王占国	10	明德砖厂	600
左志军	20	张来生	10	宫惠义	10	左眉和	10	韩常青	20	姚思思	20	左全秀	10	左艳春	20	左仓生	50	韩北廷	20	向林彩丝厂	600
贾兰思	60	姚石仁	10	郭常计	20	张四娃	10	左计奂	10	侯秀文	30	左付粱	20	韩兴莲	50	宫满红	20	贺存有	10	左廷秀砖厂	600
左冬海	60	韩三俊	10	韩存宽	50	左金山	100	左秀英	10	姚贵生	10	左来文	10	梁春燕	100	韩和生	10	左治兵	30	孙美平	500
孙江宁	6	韩彩红	100	贾称拴	60	李存德	20	左仙先	100	韩二军	20	大文生	20	李祥红	20	白万红	10	李眉林	10	孙向林	500
孙万锁	30	韩彩云	100	孙玉树	20	韩秀才	20	左二伟	20	刘拴明	10	童双平	50	左小红	50	白计平	10	左三才	10	韩满廷	200
左福生	20	左建文	10	左春焕	10	孙海生	60	韩机厚	200	贺艳云	20	贺利文	20	韩福廷	20	孙树升	50	左满斗	10	左建华	100
郭润思	20	李秀和	20	姚冬生	20	左冬娃	20	姚建思	10	韩俊平	20	左佛生	20	韩永春	10	胡北恩	20	贾俊兵	6	小计	18000
高俊俊	20	郭石榴	10	胡吉思	20	李根祥	50	齐四	20	李二小	20	孙长寿	20	王三小	20	韩爱民	50	贺二娃	10		
小满斗	30	韩秀成	20	左开家	20	张军	20	韩太平	100	韩白娃	50	姚先梅	10	左瑞平	20	左文才	10	李德才	20		
左文斗	20	左青海	50	韩计红	60	孙红林	30	左五生（德海）	10	左云生	50	孙进伟	200	左世生	10	韩润元	20	左兵元	20		
孙进思	30	左建军	20	左五生	30	甄根春	10	伍存存	20	童田计	20	韩爱俊	100	刘贵龙	10	武六六	50	韩州	10		
赵长弟	100	刘新民	20	左冬生	50	姚兵堂	20	左换锁	10					左换顺	120	孙秀莲	50	贾万仓	30		
贺利文	50	左润元	15	左福善	50	韩思	30	凡金枝	10					陈保平	50	贾二鱼	30				
计	926	计	1115	计	1110	计	830	计	1069					计	900	计	740				

有关民间会社的经济供养细节，几乎不可能指望从文人的记录中找到，地方风俗志中多多少少的记述也没有到了挨家挨户、一一记录的程度。我们愿意把使得乡村文化史延续的名字和数字，从庙会山墙上扒下来，贴在历史档案上。

(二) 戏说戏台

纯历史地巡视音乐观演场所的勾栏瓦舍、戏楼乐棚、女台水座，纯审美地领略额枋刻文、重檐歇山、雕梁画栋，莫若从物化在观演场所，考察古老的民俗仪式、等级制度、传播观念、流布渠道，以怎样隐秘的方式折射于当代乡村生活的习风之中，进而探讨这类观念如何制约着今日文化传播的发展趋向。“建筑是凝固的音乐，音乐是流动的建筑。”双向地走入音乐与建筑集于一体的观演场所，更能如临其境，听辨历史足音。戏台前的热烈情景并未隐入历史的静默之中，比之典籍壁画更有真情实感的戏台和乐楼，依然在晋北民俗中发挥作用。在这里，音乐真正地凝固在建筑之中，建筑也真正成为流出历史欢快乐调的“畅音阁”。所谓“余音绕梁”，“梁”在，“余音”亦在。

山西庙宇格局，大都在庙堂正前方建有戏台。[①] 酬神赛会，名义上是给神看，因此戏台台口，与正殿诸神相对。这是自宋代以来庙宇的典型格局。林徽因写道：

> 山西中部南部我们所见的庙宇多附属戏楼。在平面布置上设有向外伸出的舞台。楼下部实心基坛，上部三面墙壁，一面开敞，向着正

---

① 怀柔敕建祇园寺前，有“戏楼一座，每岁中元盂兰会，四方聚会，演戏三日”；（康熙《怀柔县新志》卷2，《庙寺》，16页下）三河县关帝庙后殿前亦有戏楼；蠡县灵山大悲阁“前建戏楼，楼南石坊巍然……每际重阳，商贾贸易辐辏云集”；（光绪《蠡县志》卷10，《寺观志》，16页下）完县药王庙则有“戏楼三间”。（雍正《完县志》卷2，《建置志・祠庙》，34页下）至今山西仍保留下来元明时期的寺庙戏台十数处，如临汾之东岳庙戏台、牛王庙戏台、永济三郎庙戏台、翼城乔泽庙戏台等，都说明唱戏是庙会及其他与寺庙有关活动的重要内容……所谓“民俗终岁勤苦，间以庙会为乐，演戏招亲。”（雍正《深泽县志》卷5，《礼仪志・风俗》，11页上）（赵世瑜，2002：193）。



图 5－1　代县娘娘庙新戏台

殿，即为戏台。台正中有山柱一列，预备挂上帷幕可分前后台。楼左阙门，有石级十余可上下。在龙天庙里，这座戏楼正堵截山门入口成一大照壁。（黄慰梅，1997：91）

面南中轴线，在中国人的方位观念中意义重大，是建筑群具有神圣品位的突显特征之一。民众心目中，这简直就是一条命脉。设计寺院者，依着地势在一片空间中分建别宫者肯定不在少数，但入乡随俗、渐行渐悟、开始精通中国法则的设计者，把宫廷建筑群体现的中轴线制度搬进山门，使寺宇宫观，日趋完善。庙宇主殿、大雄宝殿、崇拜主神、香炉宝案等，都处于中轴。如许特别的当口，如许特定的位置，建立一进接一进、一院接一院的主体建筑，吸附了龙脉风水的观念，纳入了官僚等级的秩序，为中轴线的神圣性，添上一层不可抗拒的理由。如果说故宫三大殿遵循了汉唐宫廷的基本设计，那么许多寺院三进院的布局就是世俗衙门的宗教版。

如果山门内的主干上布满不分主次、不论朝向的高大建筑，只会令人想到各自为政的村民在村落的宅基地上建起的公共大屋，徒有体量而已。不做整体处理，层次划分和等级秩序的观念就无法显现。只有在方位上重

点突出，主次有序，才能使寺院充满暗喻，体现等级有序的社会秩序，而不是一堆聚集起来、不分轻重的公屋。宗教融入官僚体制，寺院融入宫殿布局，才能成为尊卑有序的踏足之地。一个院落，一溜码开、心从义顺、在排列组合中选定一组最让乡民心领神会的序列，以建筑的方式呈现秩序的暗喻。如此深谙中原文化者，不是中国人就是蓄意迎合中国人观念、来自西域佛教高僧里的中国通。

附属建筑，寝室厢房，次第而成，地位较低的神祇和僧侣道士的生活空间列于周边两厢。然而，戏台却被安置在中轴线最外端。不难看出，位于全部设计整体最外端的戏台，在设计布局上的重要程度。如同一个巨大的建筑群落必须在一头一尾安置两个重要的建筑物才能前后对称、压住阵脚一样，庙宇道观的建筑群落，也必须有两个前后搭配的重要建筑压住布局。一个处于全景最后的大雄宝殿，一个是开门见山的戏台。一方面是建筑的对称，一方面是精神的对称。

许多空间不大的庙宇，戏台与山门合二为一，戏台下方，就是庙门。戏台与庙堂连体的好处是，集中空间，观众进入庙堂，向前烧香拜佛，回头观戏赏乐。许多戏台两厢，设计了看台戏楼。从戏台两侧伸延出去，把观众席固定化，也把等级制贯穿到观众席上。最典型就是各地山西会馆里场地越来越集中、建筑越来越讲究的戏台。当然，台前广场仍然是第一观众席。戏台与山门连体的格局，大多细致讲究，但这类场地，空间往往有限。

观众数量越来越多，庙宇规模越来越大，原有空间不敷使用，戏台就被迁至门外了。许多戏台从庙院中独立出来，独辟天地，与庙门相对。空阔场地和另立戏台，把来自世俗的戏台放回世俗世界。戏台到山门间的空地，一般是摊贩活动区域，是晋北寺庙的常见格局。

20 世纪后，有意躲避戏台的宗教属性，戏台与庙宇分离，出现了独建村中的戏台和相应的活动场地，晋北有许多建筑不讲究的大会场和戏台，台口不再面向圣神，剧目不再酬神娱神，内容不再春祈秋赛。没有依附寺庙的戏台以及扮演的新剧目，折射了另一种观念。台口的转变，意味着意

识形态的转变。传统乡村布局中，突然冒出的舞台，这一笔无论如何显得有点不搭调。但“理解了要执行不理解也要执行”，大会场逐渐深入人心，这座从来不与村民住房挨在一起的建筑，逐渐开始打动乡亲。具有讽刺意味的是，与主流意识形态对立的戏台，逐渐成为地方干部宣传上级精神的场地，或者干脆说，那就是一个讲台，一个宣讲政策并不得不以文艺形式宣讲政策的会场。当宣扬封建迷信的梆子腔停歇时，舞台上响起了激昂慷慨的政治口号。古老的戏台搬进乡村，在另一个层面发挥了原来没有预设的功能。

戏台与庙宇连为一体，成为庙宇必不可少的配套设施之一，成为乡民生活空间最熟悉的景观。与其他宗教场所比较，确实需要考虑中国人为什么要给本应清净的庙宇配搭个热热闹闹的附属建筑的动机？为什么要把宗教活动与世俗活动有机结合起来以至于紧密到在建筑布局上必须固定下来、永远搬不动、移不走的程度？

想来原因自然可见，寺院住持者清楚极了：

没有了戏台，就没有善男信女；

没有了戏台，就没有香火旺盛；

没有了戏台，就没有人声鼎沸。

戏台与庙堂，面对面，脸对脸，两两相望；

宗教与世俗，心映心，肚晓肚，心知肚明。

戏曲表演与民间信仰，相互依附，互为表里。戏台借用了庙会，庙会借用了戏台。神殿象征着礼，戏台象征着乐。只有“台上伶人妙歌舞，台下观声潮压浦”，才能保持庙宇的旺相。戏台之重，无以复加。离了它，就没戏！

戏台确实是个耐人寻味的景观。西传宗教的严肃性，被这个体现中国人喜俗好乐精神的建筑彻底颠覆了。“无戏楼则庙貌不称，无戏楼则观瞻不雅。”（冯俊杰等，2002：231）戏台像一个软钉子，把中国精神，钉进了外来信仰。中国民间信仰在宗教与世俗之间游来游去、若即若离的特点，被这个建筑物揭示得一览无余。庙宇是神坛，也是文坛；庙会是仪式，也是表

演。神庙剧场，合二为一，中西合璧，相得益彰，共同构筑了一个令中国老百姓流连忘返的地点。当戏曲走进了乡民生活，乡民就一定会把这一艺术与另一个在精神生活中占有同样重要位置的信仰体系结合起来。

如同互联网彻底打破了经典文学的统治地位和垄断一样，集演戏、鼓吹、说书为一体的“亚文化系统”，以俗文化的强健生命力冲进了庙宇。明知挡不住俗文化洪流的寺院，敞开山门，笑脸相迎，不但不阻止俗文化闯入，反而大开绿灯，专门为戏曲、鼓吹提供了一方位置显赫的表现场地。传入中国的宗教，像接受它的中国文化一样包容大度，把中国文化的包容大度体现在自己家门口。这是宗教史上前所未有的变化：原先的观众变成了主角，原先的主角变成了观众。科仪观众变成了演员，僧侣道士变成了戏迷。

僧侣不得不走出寺院，把辖域扩大到院墙之外。或者干脆把戏台挪进寺院，请戏入围，共建家园。这是个多么大的改变！板着面孔的宗教，终于板不住了。腾出地盘，拱手相迎。仪式经典，科仪王牌，受到挑战。或许，清心寡欲的僧侣道士，开始还有点拥典自重，忐忑不安，不情愿腾出方寸，可最后竟然发现了好处。聪明的方丈，恭请乡民，大规模涌进寺院，毕竟，香火是看得见的实惠。

寺院作为一个打入中国乡村的外来建筑群，必须与本土生活结合。孤零零的寺院，总觉得少了点能够与乡土文化结合的黏合剂和软化剂，以致给普通乡民带来只有信仰狂热的印象，摆脱不了陌生的外乡人的生硬。建筑中看不出有什么可以把与精神信仰相匹配的精神娱乐同时带来的亲切。寺院除了在信仰方面去铺排、填空、造势，之外还要亲近当地人。什么可以打动人心？戏台回应了乡民对寺院的期望，戏台为寺院建筑做了一个热烈的注释。

庙宇不是个孤零零的大殿，而是片包容了许多功能的建筑群落，大大小小、高高低低、相互对称、错落有致的建筑，最吸引人的，就数戏台。当宗教信仰与乡村语境合而为一，外国宗教的崇拜地点、仪式地点，就被彻底中国化了。中国人走进庙会，体会到包容在建筑中的中国精神，只有

建筑体现乡民的喜怒哀乐，才成为让善男信女接受欣赏、为之神往的地点。早期的庙宇建筑没有专门的舞台设施，但寺庙管理者很快就在熙熙攘攘的人群中领略到中国人到庙会上到底是干吗来了。板着面孔的寺庙，谁进呀？为了传播宗教，就得屈尊降阶，迎合信众，融进中国的表演艺术，设置中国的表演舞台，才是让乡民感到庙会想到他们心眼里去的主意。维持庙会，就要排设戏筵，结彩张灯，而且分班连台，日夜不歇。僧侣和庙管会知道，庙宇的真正庇佑者是善男信女。因为建筑群落包容了一个纯粹的艺术表演场地，乡民们才摩肩接踵、一拨接着一拨地赶庙会，堵都堵不住，挡也挡不住。戏台是中国人对信仰朝拜、举行仪式的地点改造过程中逐步加进去的附属建筑之一。庙会之所以吸引乡民，之所以久盛不衰，之所以漫卷中国，之所以历经劫难又死灰复燃，就是因为那里矗立着一座戏台！那上面扮演的一切，才是令善男信女感动的世界。

对于乡民，与其说庙会是崇拜地点，不如说是看戏地点；与其说那里有和尚说法，不如说那里有戏曲表演。戏台把人间气象带进了庙宇，使气氛不再那么森严，使精神不再那么拘谨。戏台使庙宇性质发生了改变，使宗教场地变为说古道今、才子佳人相会的地点；使梵呗礼赞，加进了声腔缭绕；使晨钟暮鼓，加进了弦管锣鼓。那里不再戒备森严，不再正儿八经。有了戏台，中国寺庙就摇身一变，成了老百姓最喜欢的地方。这就是中国庙宇与外国宗教崇拜地点的最大不同。

庙会吸纳表演的源头，大概是古代社坛。社坛祭祀仪式的表演，具备了初步娱乐功能，但娱乐还没有在世俗化过程中放大到足以独立的程度。仪式帮助祭祀成为表演，仪式促使祭祀成为表演，当表演成为程式，戏曲艺术就脱胎而出了。社坛也就在脱胎换骨中摇身一变，成为舞台。社坛娱乐功能在社区祭祀活动逐渐宗教化过程中，移位到庙会上。中国人喜俗好乐的精神，把庙会娱乐功能发挥到淋漓尽致的程度，甚至完全忘记了庙会的核心是朝拜和信仰。戏台是中国人在空间处理上把神圣与凡俗结合得完美无瑕的典型表现，是乡村僧侣和道士从小处做大的本领，或者反过来说，是他们把大做小的本领。戏台把庙主人的策略作了一次系统化和世俗

化的展示，当中国文化遭遇西域文化的超强对决，竟然如此巧妙地要了个滑头，接受了你的宗教，又拒绝了你的严肃。绵柔敦厚，宽温博大。

聪明的乡民，没有冷落神仙，不但给高高在上的神仙一个献戏娱神的说法，让你享受世俗娱乐，还把心底找乐子的愿望，附会在一个堂而皇之的名义上。大家当然知道，真正看戏的，是花钱请戏班子的老百姓。娱乐神明，不过是借神仙之名，“自己偷着乐”罢了。

乡民走进庙会，感受的是情绪放松。与其说是娱乐与庙宇联系起来，不如说娱乐与戏台联系起来。娱乐与戏台，捆绑一体，捆绑在一个概念上。一种放松状态，一种娱乐状态，一种超凡状态，与戏台捆绑一起。它仅仅出现在庙会上，仅仅出现在有戏台的地方，仅仅与这座建筑物联系起来。于是，一进一进位于中轴线和一排一排位于两厢的建筑，都在与戏台的对峙上，变得黯然失色。中轴线的突显位置，为建筑注入了意义，体现了核心功能，这个核心的一端就是戏台。主导庙院的观念，既有信仰核心，又有娱乐核心，代表更多的是乡民对公共空间的定位。定位强调的不只是一座建筑的造型风格，而是一座建筑与一座建筑之间相互联系形成的文化秩序。山门之中，不仅是朝拜场所，更是文化场所。建筑布局从中心和边缘位置开始，从大小密度和体积高度开始，把文化观念延伸到山门内外，使庙会秩序与生活秩序浑然一体。

（三）庙会献戏

如果说戏曲艺术与民间信仰的密切关系大多表现为戏曲与庙会的联系，那么音乐与信仰的联系其实如出一辙，但后者却较少为学者关注。庙会上，戏班与乐班其实是一根藤上的两颗果，总是成双入对，携手共进。只不过解释民间信仰时，戏曲容易解读，研究者易于进入，音乐的技术因素成为阻碍学者进入的障碍，大概这是研究者多关注庙会戏曲而忽略同一空间中乐班的原因。艺术班社都与庙会互为依托，成为庙会文化的创造者和传播者。

庙会戏曲是最有表现力的形式，是渲染气氛最有效果的形式，相比而

言，没有明确语义的音乐常是充任背景。戏曲有情节、有人物、有唱腔，吸引着不同层次的百姓，音乐只在营造气氛时才有效果。虽说两种艺术各自发挥功能，但从熬夜角度讲，没有人物、故事的纯器乐品种，很难吸引民众，所以到了晚上，乐班偃旗息鼓，戏班粉墨登场。

民间戏台前的盛况，历史典籍中多有记载，明代文学家袁宏道《虎丘记》写道：

> 虎丘去城可七八里，其山无高岩邃壑，独以近城故，箫鼓楼船，无日无之。凡月之夜，花之晨，雪之夕，游人往来，纷错如织。而中秋为尤胜。每至是日，倾城阖户，连臂而至，衣冠士女，下迨蔀屋，莫不靓妆丽服，重茵累席，置酒交衢间。从千人石上至山门，栉比如林，檀板丘积，樽垒云泻，远而望之，如雁落平沙，霞铺江上，雷辊电霍，无得而壮。
>
> 布席之初，唱者千百，声若聚蚊，不可辨识。分曹部署，竞以歌喉相斗，雅俗既陈，妍媸自别。未几而摇头顿足者，得数十人而已。已而明月浮空，石光如练，一切瓦釜，寂然停声，属而和者，才三四辈。一箫，一寸管，一人缓板而歌，竹肉相发，清声亮彻，听者魂销。比至夜深，月影横斜，荇藻凌乱，则箫板亦不复用。一夫登场，四座屏息，音若细发，响彻云际，每度一字，几尽一刻，飞鸟为之徘徊，壮士听而下泪矣。（转熊礼汇，1996：137）

文学家张岱，也有记述中秋曲会之盛的散文《虎丘中秋夜》：

> 虎丘八月半，土著流寓、士夫眷属、女乐声伎、曲中名妓戏婆、民间少妇好女、崽子娈童及游冶恶少、清客帮闲、奚僮走空之辈，无不鳞集。自生公台、千人石、鹤涧、剑池、申文定祠下，至试剑石、一二山门，皆铺毡席地坐，登高望之，如雁落平沙，霞铺江上。天暝月上，鼓吹百十处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷

轰鼎沸，呼叫不闻。更定，鼓铙渐歇，丝管繁兴，杂以歌唱，皆“锦帆开”“澄湖万顷”同场大曲，蹲踏和锣、丝竹、肉声，不辨拍煞。更深，人渐散去，士夫眷属皆下船水嬉，席席征歌，人人献技，南北杂之，管弦迭奏，听者方辨句字，藻鉴随之。二鼓人静，悉屏管弦，洞箫一缕，哀涩清绵，与肉相引，尚存三四，迭更为之。三鼓，月孤气肃，人皆寂阒，不杂蚊虻。一夫登场，高坐石上，不箫不拍，声出如丝，裂石穿云，串度抑扬，一字一刻。听者寻入针芥，心血为枯，不敢击节，唯有点头。然此时雁比而坐者，犹存百十人焉。使非苏州，焉讨识者！（转魏崇武，1996：70）

上文记述的乐种与唱曲同享一个空间的事例，确实是民间聚会的惯常场景。单纯的器乐，在公众聚会中具有局限性，在庙会这一特定空间中显得尤为突出。戏曲曲词能够控制人的情绪和思想，让人忘乎所以，让人跟随情节和人物命运不能自拔，无法摆脱情绪控制。这是一种让人不可思议的力量，与其相比，音乐就没有在大庭广众中勾魂摄魄、牵动心肠的魅力了。音乐只是戏曲中调动感情的手段之一，一般民众都可以欣赏戏曲。

宗教“采借”传统文化资源，传经布道。音乐本身并无宗教功能，实际功效上也不具备宗教性，但当音乐进入仪式场地，潜在功能便被场地赋予效能，发挥出本身并不具备的功能。离开仪式场地，音乐功能就失去效力。换句话说，当音乐戏曲离开庙会，就是音乐，就是戏曲，就是说书，一旦进入寺院，便不再是单纯的音乐、戏曲、说书，它们被空间赋予特殊功能，成为具有特殊功能的音乐、戏曲、说书。这些艺术形式开始从单纯的娱乐变为复合的娱乐，从单纯的形式变为具有精神指向的形式，超越了本身。“一曲多用”是中国音乐的传统，许多学者都为此发表过自己的见解，有一点却是需要补充的，那就是一首乐曲在特定空间产生的不同功能，最典型的就是越来越频繁、越来越通俗化的戏曲唱腔。戏曲音乐顺利通过了世俗与神圣差别这个天然屏障，进入宗教活动。

（四）路旁的戏

2007 年 3 月下午，通向繁峙县的国道旁，一个大院里正在演出晋剧。冬日的下午，暖洋洋的空气中弥漫着小吃的味道，广场中聚集着嘈杂的小贩和窜来窜去的孩子，舞台上唱腔声透过扩大音响震耳欲聋。小贩们非常自觉，决不跑到台前，他们不会为了买卖方便随意走动挡住观众视线。农村舞台的下面，大部分人在遛来遛去，妇女们吃着零食聊着天，带着孩子边玩边看，为了上厕所挤出来又挤进去，似乎没有集中精力看戏。年轻的女孩子们在小摊位上买她们永远都感兴趣的小饰物，男孩子则睁着属于这个年龄的眼睛观望着异性。笑得嘎嘎响的孩子，使广场上充满活力。庙会气氛便是一切，至于演出内容是什么，唱词是什么，大部分年轻人不关心。



图 5－2　繁峙下茹越戏台前的观众

只有上了年龄的老人，坐在前排认认真真地看戏。前排黑乎乎一片，清一色的土皂衣裤。戏的内容离时代很远了，但老百姓还是爱看早已熟悉的剧目。他们乐呵呵地仰着头，看着舞台中上演了多少年的老故事。也许只有老年人固守着舞台，固守着传统。梆子一敲，板胡一拉，声嘶力竭地

一吼晋剧，生活沉重的平民百姓，一年的烦恼就抛在脑后了。看着他们仰头看戏的样子，不难相信，那一瞬间，他们是没有烦恼的。

山西庙会的特有氛围，为晋剧发展提供了一个平台。几乎所有村庄都有庙，所有庙都有戏台，成为一个村落必须考虑的建筑之一，成为乡民精神生活的中心。我们走进一个村就发现一个戏台，进两个村就发现一双戏台，村村如此，几无例外。一路行来，多得甚至让人困惑不已。在全国大多数地区戏曲舞台的大幕纷纷拉上、戏曲艺术面临生存危机、衰落之声超过声腔的跌宕之声的大趋势中，晋北的戏曲场所却证实了另外一面，生机勃勃，健康发展。庙会青睐，观众痴迷，戏班云集，劲旅纷呈。这样的背景，其他地区几乎见不到，这可真是戏曲艺术的福地。

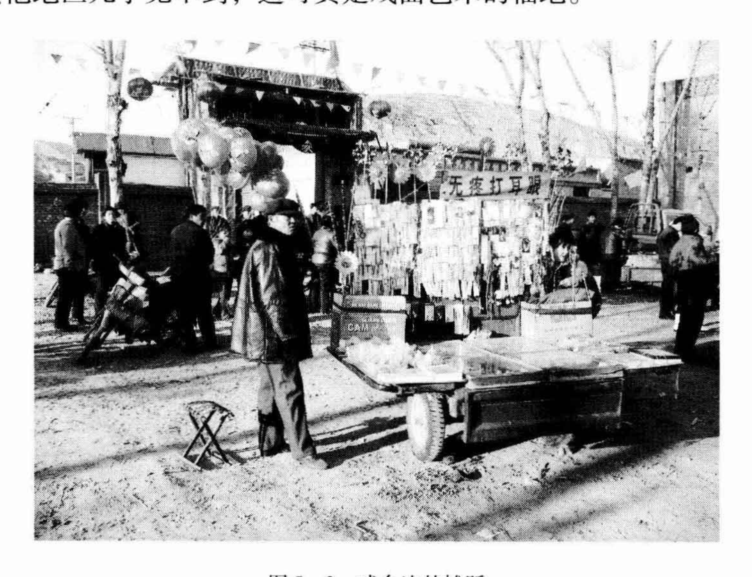


图 5－3 戏台边的摊贩

坐在冰天雪地中看戏的戏迷，显示了晋北老百姓对于戏曲的爱好到了近乎膜拜的心理。下茹越村操持演戏的人告诉我们，如果春节期间没有演剧，村里人就会有节日不完整的感受，而不完整的一年初始，将是不祥征兆。村里人花钱，就是为了满足完整感，没有完形的心理效应，村民会感到不安。老人们的唠唠叨叨比什么都更有说服力，容不得年轻人不从。这是一种隐性满足，必须按传统办事。不仅逢年过节要演戏，神诞喜庆也要



图5－4　繁峙下茹越戏台边的乐队

演戏，庙宇有任何兴作修建，更要演戏庆祝。戏曲表演之频繁，已经和当地人的日常生活融为一体。这就是一种可以让戏曲起死回生的心理基础。

> 真正对乡下人的世界起构架作用的应该是相见戏曲的故事、传说，包括各种舞台戏、地摊戏、说唱艺术及民歌（谣）、故事、传说、童谣、民间宗教的各色宝卷（已化为说唱艺术的一部分）等等。（张鸣，1997：16）

跑到繁忙的后台，看着脱去靠的演员，才发现刚才那个在舞台上如此魁梧的将士，原来还是个孩子，恐怕说什么也不会相信这把年龄的人会演晋剧了。在城里，这种年龄的孩子多还在流行歌曲中流连忘返、或者争看武侠小说，而他已经前有靠、后有套地粉墨登场了。可以说，脱了戏装，他们就被视为邻家的孩子。戏装使他们成为艺术家，某种程度上说，戏装剥夺了他们逃避责任的权力，而那正是一般人热爱他们的理由。大概就是这种责任感，才让我们长久地记住他那张年轻的脸。

第三节　庙里庙外

人类心灵深处有一种将凡俗神圣化的潜在需求，庙会就是将需求梦想成真的实现机制。老百姓需要一些似信非信、将信将疑、乃至难以置信的神话传说，他们从来不愿去过那些没有神话、没有鬼话的清醒生活。即使现代人笑眯眯地看着讲述传奇故事的说书艺人将信将疑时，说书人仍然以陈述亲眼所见事实的口气，睁圆眼睛，挥起三弦，把故事讲得活灵活现。尽管人不能变成蛇，人们还是喜欢看从蛇变成人的《白蛇传》；尽管知道人不能幻化成蝶，老百姓还是禁不住欣赏把人化为蝶的《梁祝》；尽管男人们知道不大可能遇到下凡的仙女，还是禁不住幻想与从天上飞下来的织女成家立业；尽管女人们知道自己的泪雨涟涟最软弱无力，还是相信一肚子委屈的孟姜女能把长城哭倒。尽管讲唱文学中的人物与真实之间有这样那样与理不通、自相矛盾、跳来跳去的连接，但由说书人和戏曲演员做传播载体、由一方民众共同织就的幻想世界一旦形成，要想戳破，还远不像电视上的天气预报取代黄历上的良辰吉日那样简单。既然全中国都对“嫦娥奔月”的故事确信无疑，那么走进乡村小庙听到同样怀着真诚和美好愿望的迷信传说还有什么要较真的呢？真相向想象让步，这种相反的存在，毫无疑义，必须进行到底。

（一）恒山庙会

2006 年 5 月 5 日凌晨 5 点，我们到达北岳恒山。旭日初射，举首眺望，不同高度的横断面上，散布着大大小小的道教宫观，如同一扇屏风。山虽高，却不险峻，那一块块蟠桃状的巨石顶天立地，构成独特的浑厚雄伟。近山顶处，集聚着几处最大道观，具有鲜明特征的建筑群落，成为恒山代表。身临其境，才能感受创建者豪气干云的雄才大略。道众聚居，铺设经坛，设斋传法，诵经拜忏，为恒山增添了文化意蕴。旅游部门的管理有效，自然环境，安全洁净。是日天晴，春阳正暖。我们徒步登山，拾级

而上，沿着蜿蜒曲折的登山小道，且行且停。

每年庙会，都有六七班阴阳和鼓匠献乐，但十几天前，发生火灾，各庙严禁烧香，禁绝活动，所以很少阴阳和鼓匠。昨晚有晋剧演出，山下望亭村，还有连台大戏。

山上贞元殿前，来自东留村的家族性乐班，已经摆开摊子了。乐器有：鼓板、钹、小锣、大锣、电子琴、笛子、笙、板胡、小板胡（晋剧板胡，龙头胡）、三弦。班主十分热情，一边一件一件打开乐器盒，一边情绪饱满地不停介绍。

表 5－6：恒山乐班登记表

姓　名	年龄	擅　长	姓　名	年龄	擅　长
赵　生	51	板胡、唢呐（父亲）	赵福兴	27	唢呐、小板胡（哥哥）
贾志宏	29	电子琴、三弦（表兄弟）	赵福军	22	笙、电子琴（弟弟）
靖佛喜	50	二胡			

贞元殿处于道观集中地段。有段又陡又高的阶梯，爬上来就是贞元殿前平整的建筑群。此处是香客必经之地，空地就成为乐班设场子的最佳地点。台阶下有数株明代大树，树干异常高大，从起步的院落中，把头探到贞元殿前。老树蓊翳，树梢围合，繁盖落阴。贞元殿左旁有块空地，背面有几通石碑，透出几分神圣。中置圆形石桌，乐队把乐器放在上面，恰是一方表演场地。观众在大树下遮阳，或站或坐或蹲，散布在殿基周围。寺庙酬神的演乐，就这样形成一块场地。锣鼓一响，山上朝香和旅游的人便纷至沓来，赏乐游玩，庙旁小贩趁此机会，摆摊牟利。

乐班由还愿者雇请，按照协议，必须从 4 日上午 8 点半演奏到 12 点，第二天（5 日）相同，佣金 1500 元。由私人雇佣而不是寺庙出钱的办法，普遍存在。早晨 8 点半，乐队在准备了大半天后，慢吞吞地准时击鼓筛锣。

（二）咔戏——“远音乐—近戏曲”

这种场合，乐班很少演奏纯器乐曲。鼓匠十分清楚，“谱以丝竹，别有宫商”的细乐，在野外场子里，绝对不适合，因此主要用唢呐模拟晋剧

唱腔，尽量使音乐戏曲化。一个节目十几分钟，整段唱腔，从头到尾。慢板到快板，男腔到女腔，甚至包括拿腔拿调的念白。因为自带扩音器，不同规格的唢呐模拟的男女、老生和青衣唱腔，通过扩音，效果逼真，不时引来懂得方言的听众们的会心大笑。

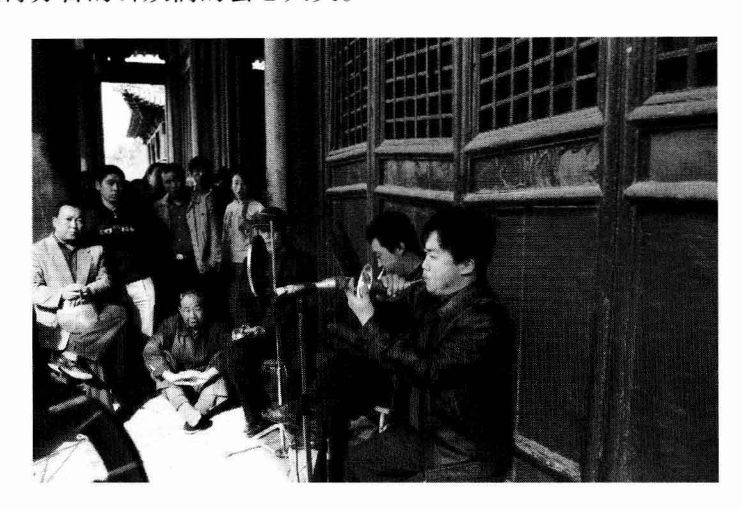


图5-5　恒山庙会咔戏

地上戳着四种规格的唢呐，从大到小，应有尽有，但鼓匠还是经常换用咔戏，对着话筒，模拟唱腔。他用手捂住咔碗，或抻开，或捂紧，或半闭，控制音色明暗。有时干脆把唢呐碗全拿走，用嘴中哨子吹唱腔，故意让观众看底细。他用龙头号模拟男生嗓音，于是有了男女对唱的变化。总之，不断变换各种规格的乐器，采用各类技艺，制造热闹谐趣效果。唢呐模仿唱腔，似唱非唱、似说非说、似人非人、似器非器，引来阵阵欢笑。演奏当地人耳熟能详的经典性晋剧唱段，并非易事，需要承受一定压力，任何一处哪怕微小的改动和不适，多一个字少一个字，都有可能令听众不接受。

当专业音乐家坚持对民间音乐的审美解读时，鼓匠却在演奏戏曲音乐的表演中跳出了从音乐角度解释音乐行为的狭小圈子，跳出了音乐家划定的音乐就是音乐而不应当夹杂戏曲、杂技的圈子，跳出了学术领域的分类界线，把实践中浑然一体、难分彼此的圈子，一而再再而三地扩大，把一



图5－6　演奏龙头号

个整体性的表演呈现面前。喜笑怒骂，皆成文章；咔戏杂技，皆成音乐。乡民观念中，根本不存在学者头脑中的分类观念，把能够带来娱乐的形式，统统归于表演行为，艺人也以这样的形式与乡民的观念对接。各种表演形式结合一体，自然而然。既然具有娱乐功能，就被乡村社会普遍认可。所以，融合各种技法、各种手段，不断丰富和扩大的表演，就是民间艺术的外延不断扩充的历史。我们无法用书本上的音乐概念界定眼前的表演，不得不跟随表演者不断扩大的外延走下去。谁也无权规定眼前的表演不属于音乐范畴，老百姓喜欢咔戏，从来就把它算作音乐的一部分。他们把演奏咔戏的人是否能够惟妙惟肖地表达戏曲人物的口吻作为评价标准，只要表演者达到了老百姓观戏时体验到的相应感受，就算好鼓匠，老百姓就点头首肯。由此可以洞见当地人对表演行为而不是音乐行为的理解。我们得把所有的学术分类置之脑后，以现实行为为依据，接受音乐与戏曲这对开在乡间的并蒂莲。

鼓匠先演奏了地方戏“耍孩儿”《打佛堂》。观察主奏唢呐者的生动表情，可以看出，他绝对不把自己限定在音乐家的狭小范畴中，十分乐意地充当一个地地道道的戏曲演员。唱腔代表的那个角色应有的表情，他一律认认真真地表现出来。脸上表情不断，活脱脱就是一个演员。与其说他表



图 5－7 唢呐、咔戏交替

现着音乐的高低起伏，不如说他表演着唱腔的喜怒哀乐。他几乎不在意音乐了，在表演中突出地展示了对角色的体验。在庙会的特定场合，不能按照音乐厅里的规矩把乐班当个乐队，虽然演奏着乐器，但那几乎就是戏，而不是乐。如果采用“远音乐—近戏曲”或“近戏曲—远音乐”的模式观察，庙会上的唢呐乐班表演，应该属于前者。

如果只看他们手中的乐器，仅作为乐班观察，就是以城市的标准衡量农村的现实，以音乐厅的标准衡量乡村的庙会。观众决不把鼓匠仅仅看作音乐表演。演奏的唱腔是当地人喜闻乐见的晋剧，对戏曲人物惟妙惟肖的模拟，成为演奏员的唯一追求，观众的回应也以模仿得像不像为准。两方面都不把音乐当音乐，而只把音乐当戏曲。我们必须转换视角，以观众要求唢呐手的要求看待唢呐手的表演：音乐就是载体，戏曲才是实质。

年轻人的演奏往往带有一种抛不开的表现欲和以花里胡哨取悦观众的一面，他的演奏风格带着强烈的现代气质。可以从其表演中看到吸纳行为艺术的因素，那是这种年龄段的人希望对社会的旧有秩序略加改造但又承认固有秩序的张力，既有青春活力，又有传统规矩。几首乐曲之间，风格跳跃，要奏杂糅，不像老一代鼓匠一样，风格统一，递进缓慢。站在一边的人，七嘴八舌地议论着，他从观众的表情上判断人家对自己的行为是表



图5－8 咔戏

扬还是批评。他当然希望得到强烈的反映，也做好了被人捧场或讥讽的准备。但有时，好像也对别人的态度并不在乎，听到什么都不惊讶。久经沙场，见怪不怪。他们在庙会上混了多少年，什么没见过，没什么稀奇的东西。

（三）两个空间，两种态度——庙会参与者与音乐厅观众

乡村庙会的性质，规定了参与者对待音乐的态度。乡民不会采取西方音乐厅里毕恭毕敬的态度和鸦雀无声的方式对待音乐，而是把表演作为庙会环境中的热闹声响看待。所以不能用西方音乐厅中的观赏态度要求中国老百姓，他们不可能在庙会上正襟危坐，安安静静地欣赏音乐和戏曲，他们把音乐和戏曲视为庙会整体的多种活动之一。一般老百姓不怎么重视乐班，并非如通常指责的那样归因于音乐素质差，而是源于中西两种文化的差异所形成的对待情景艺术的态度。中国人逛庙会，根本不是来欣赏音乐、戏曲、皮影、说书，所谓“逛庙会”，到此一游，到此一乐。既为了朝拜，也为了邀福；既为了游玩，也为了交际；即为了购物，也为了休闲；即为了看戏，也为了听曲。一趟踩逛，多重使命；一种场合，多重心情；绝没有人把听曲、看戏当作“逛庙会”的唯一主题。



图 5-9 恒山庙会戏曲清唱



图 5-10 戏曲演员

与教堂中的西方人对待音乐的态度不一样。西方人多参与教堂仪式，许多人学习音乐就从教堂开始。即使不喜音乐者，也会在唱诗班了解声部与和声的技术知识，懂得学艺之艰，因而知道职业音乐家花费的工夫。这种了解，是民众尊重音乐家的基础，是音乐家表演时听众保持安静的社会共识。说到底，在此背景下，每个参与者都成为社会文化的创作者，也成为被社会创作的文化载体。中国庙会不要求参与者直接参与艺术活动，部

分老年人参与服务性工作，但并不参与艺术活动。这造成一般人未在参与中了解艺术活动的技术含量因而不了解音乐也不怎么尊重鼓匠的状况。

谈论西方文化中安安静静听音乐的传统时必须明白，这是西方于近两个世纪刚刚建立起来的共识观念和公共秩序，此前，西方教堂里的情况比中国乡村庙会的情况好不到哪里去，也是乱七八糟，吵吵嚷嚷，没人专心听音乐。

鼓匠谈及不受尊重时大都抱怨，花费如此大气力，花费如此多时间，练习乐器，背记曲目，却从未赢来喝彩和尊重。特别今天，年轻鼓匠从电视上看到了城市音乐会或转播大厅里的音乐家演奏后获得经久不息的掌声和漂亮姑娘的鲜花，因而知道了城里同行得到的尊重以及在舞台上显示的骄傲，自然在心底希冀着同样形式、同样态度、同样待遇，至少是表面上的尊重。他们当然不了解城市音乐厅与乡村庙会分属于两种不同性质的文化空间，城市舞台上发生的事情不可能发生在乡村庙会上，但却以城市音乐家的标准鄙视周围乡民，认为这些与其身份一样的人是乡巴佬，不值得认真对待，不值得平等对话，年轻鼓匠甚至用“对牛弹琴”等不客气的话描述内心合理的气恼。因此，庙会上偷工减料、蒙混过关，也就是自然而然的事。除了必须严肃对待的关键时刻，选择乐曲常常是能轻松就轻松，能省力就省力，能花里胡哨就花里胡哨。反正没人认真听，也没人听得懂，吹好吹坏一个样。

可以看到，接受了西方观念或者说接受了从城市中转述过来的西方观念的年轻鼓匠，已经与传统庙会精神发生冲突了。抱怨情绪，潜滋暗长，自然而然使他们聊天的话题常常切入到中西差距、城乡对立的主题上。他们花费了劳动，希望得到尊重，不再容忍老一代鼓匠容忍的漠视，如果达不到期望值，就以消极怠工、做表面文章的形式反抗。城乡差距以及由此形成的心理不平衡，导致了庙会和乡村仪式中音乐水平日益下降的趋势。如果老一代鼓匠再不用传统的职业道德约束年轻一代，他们几乎就不再追求技术精进。蒙混应付，许多人把背熟几小时的流行歌曲作为唯一要求。可以看到，今天民间仪式中的观众反应，已经是个必须考虑的因素了，特

别对于已按城市要求来要求乡村观众的年轻鼓匠。遇到刚刚富裕起来的雇主们的颐指气使，遇到尚未与富裕同时增长了优雅而只是增长了气势的雇主们，年轻鼓匠心里残存的自尊，几乎被抹得荡然无存，因而尤其不能容忍。

老年鼓匠从容得多，即使呆在庙会上没人来请参与“进香”仪式，三天两头没生意，也不怎么着急。在庙门口搭起的舞台边，摆个小木凳坐着，总会有逛庙会的熟人过来聊天。庙管会发给的小凳上，一天到晚不空着。走村串巷几十年，各村老人都认识。对于乡亲们，唢呐就是宣布自己还在庙会上的地址。老朋友来找，听唢呐的动静就行。他们在庙会上吹吹打打，就是为了让乡亲们知道，乐班还在，老鼓匠活得还挺健壮，依然干事儿。至于别人尊重不尊重，他们不在乎。

第四节　乡村寺庙与仪式音乐

传统社会中，乡村教化是通过乡土艺术的传播，潜移默化地影响人，形成风尚。民间仪式发挥着沟通乡里感情、凝聚社区团结的作用，传统音乐通常是借着这类活动的主轴集成式发生和发展。离开民间艺术依附的仪式，就无法从整体上认识民间文化，这就是依存于以信仰为核心的民间艺术丛。过去的音乐研究体系，习惯于把完整、有机、集成式的民间文化现象化整为零，化信仰为技术，去仪式为音乐，把音乐文化的整体分解为许多技术问题，不是由表及里，而是反其道而行之，脱里及表，肢解了民间音乐文化的生命活体。客观地讲，这种做法的原因，部分是为了避免叙述话语中的政治风险，起到保护传统音乐不受意识形态过分影响的作用。明知就里的音乐家，把一门与信仰仪式手心手背连体的艺术变为技术分析，就使任何与政治相关的敏感嗅觉无可奈何。但为了维护音乐的存在做出的只顾眼前利益的割舍，却从长远利益上牺牲了民间音乐之所以存活的功能特征。音乐是民间信仰生态链上自然而然生发的一个环节，从其依附的生态链上摘除下来，就是局部大于了全局。抽取民间音乐发挥的社会功能的

做法，导致了另一种对民间音乐依附的仪式视而不见的麻木。幸好，当今的音乐家又从孤零零的树木看到了郁郁葱葱的森林。

（一）无声的寺院与复声的努力

怀仁县南小寨永宁寺刚刚恢复，立刻意识到让新一代年轻人到外面学习音乐。繁峙县宝藏寺则采用了聘请老艺人入门教习的方法。两种方法都使寺院有了自己的乐队。据我们了解，这种现象越来越普遍。所以，也应该成为一个话题：是否承认原来有过传统却在20世纪的各种劫难中、特别“文革”期间中断过、现今恢复的音乐？引进音乐是否也可以成为一种传承音乐的途径？

例如：山东崂山道教音乐因为20世纪的变革而失传，20世纪70年代末，崂山太清宫等一批道教活动场所相继恢复，1980年前后，烟台学者詹仁中对太清宫诵念的功课“崂山韵”及部分器乐曲进行收集、研究，把原白云洞主持匡常修道长及孙真淳两位传承人的“崂山韵”录成音带。詹仁中以此为母体，先后跑遍胶东半岛19个县市，造访48名原全真道派还俗道人，对“崂山韵”比较鉴别，最终确定出较规范的传统韵腔。50年代道观中的器乐曲已濒于失传，芝罘岛“阳主庙”道人朱相坤和“大庙观”道人林祥瑞，寻烟台盲哑学校学童二人，将“四大调”悉数相传。当时，两位盲童已届花甲，传承了道人已不能演奏的套曲。为确认印证，詹仁中寻到牟平县“花园观”仍存有老“乐曲本”的道人何宗元，与宋半字谱《玉音仙范》，两相勘比，如出一辙。詹仁中采用了一种也许是最苦的、却也是最踏实的方法——寻找一个最可信的坐标，在尽可能广的范围中搜据求证，改诘捡问，最终廓清了传统原貌。这是一种恢复传统道教音乐的方法。

泰山碧霞寺道教音乐，也于20世纪初消失，近年恢复活动。20世纪80年代居住当地的学者许旅，对泰山岱庙保存的宋代燕乐半字谱《玉音仙范》进行研究翻译，使山东最著名的道教名山遗失的音乐恢复原貌的愿望，多多少少有了点技术支撑。泰山道士，有成法可宗，利用保存下来的

乐谱，恢复了部分原有道教仪式音乐。

与此相同，河南郑州大相国的笙管乐于“文革”中断，但该寺保留原来有工尺谱本。河南学者尼树仁，一直从事该领域的研究，也为寺院的乐谱翻译提供了学术支持。现在刚刚组建的相国寺乐团，当然把技术规范建立在这个宝贵的谱本上。

北京智化寺最后一位传人 84 岁的张本兴师傅，把来自河北省廊坊市固安县屈家营的农民，作为传人，承担传承“京音乐”的使命。

这些事例显示，随着国家宗教政策相对宽松，民间开始了大规模恢复寺院和庙会的举措。恢复寺院，首先是大兴土木，围院建殿。庙院建成后，就必须恢复一座寺院之所以成为寺院的精神载体。寺院是皮，信仰才是宗教场所必须具备的瓤。操办整套仪式的主持人，绝非一朝一夕能够上手，仪式必备的音乐，更是难寻难觅。寻找演奏笙管又愿意出家的人，是所有乡村寺院需要马上解决又马上解决不了的难题。寻觅原有经韵，是当务之急，如果寺院保留着乐谱经韵，就有了令人信赖的技术凭证。

20 世纪的变革，造就了无声寺院的现状，纷纷恢复的寺院，需要寻找立本根基，寻找可以让也必须让当地善男信女信任的经韵。部分人自然而然想到专业音乐家已经做过的记录，从技术理论上，僧人和道士当然相信专业音乐家的记谱。

对于乡民来说，只要有音乐，寺院档次立刻提升，与无声寺庙大不一样。乡村寺院的住持和尚知道，重建寺宇，以备神座，并不困难，甚至可以穷工极巧，弄得庙貌辉煌，把原来没有的钟鼓双楼，配套齐全，把原来土巴拉儿的老庙，换为屋舍俨然的大殿。但要恢复仪式，恢复音乐，绝非易事。僧人们可以披荆棘、辟荒野、立庙宇、复宫观，但是聚经籍、扮仪式、诵经韵、习笙管，可就不是一天两天的事了。

我们面对的问题是：向来苛求的学者们，或者说过分信任历史文献、讲究原汁原味的音乐学家，应不应该相信技术上显然不如前辈，却也“江山代有人才出”的当今传承者？学术界能否克服泥古拘方、准绳法脉的心理障碍，承认刚刚恢复、才有几年时间的寺院音乐？明摆着，演

奏技术，相当初级，缺音少律，荒腔走调，一闻便知，甚至根本没处去学需要慢慢练习、技术繁难的套曲。初出茅庐的新手，与音乐界熟悉的五台山艺僧相差十万八千里，与智化寺艺僧相差何止十万八千里。我们习惯于信任从未失传的寺院音乐，相信保存于寺院周边民间传人身上未曾中断的传统，而不太愿意信任通过“二传手”教习、刚刚恢复的音乐。但是，只要寺院坚持，过上一段时间，这些现在稚嫩的音乐也会成为一种传统。

这样的情况不仅发生在中国，与越南学者的交谈中了解，被联合国教科文组织批准为第一批“人类口头与非物质遗产代表作”的越南“宫廷雅乐”，也是近些年才得以恢复的“赝品”。如同中国的情况一样，经历了半个多世纪革命和战争的越南，根本不可能原汁原味的保持“宫廷雅乐”。宫廷不复存在，雅乐自然不复存在。越南文化部门把保存于民间文庙祭孔仪式中的乐器合奏形式，穿上新制的宫廷服装重新搬演，名为“宫廷雅乐”。从中国古代文献的角度看，由唢呐领奏的乐队不能称为“雅乐”。雅乐乐队的编制全部由一套源自中国本土的乐器构成，钟磬琴瑟、箫笛笙竽，凡是来自西域的乐器，如唢呐、琵琶之类，一律不准加入。这在中国被严格地执行着，甚至在外族人统治的清代也没有改变。但越南的“宫廷雅乐”已经变化了，采用了许多外来乐器。不管技术标准如何（或者说已经讲究不得），但越南文化部门的精神依然让我们感到这个经历过半个多世纪战争创伤的民族为恢复传统民族文化所做的努力。

20 世纪造成的现实，无论在中国，还是在世界，都不能不记录，不能不面对。既然面对，就得承认。中国的现状是百年的翻来覆去造成的，谁也改变不了令人不满的残缺，谁也无法改写现实。古老寺院中的“新音乐”，我们到底承认还是不承认？

（二）怀仁县南小寨永宁寺

虽然山西是保留庙宇最多的地区，但 20 世纪拆除的也仍然不少。但是，只要一伙人聚在村落场院上，话题七拐八绕，不知怎么就会绕到如何

让神灵保佑村庄的主题上，自然会有位老者语惊四座："建座庙吧！"你想想，生活在五台山和恒山附近的乡亲，有几个不认此理？

当地人选择建庙的地点，多是寻找老庙址。老庙址占用时，才另择新址。当地民众对新庙的不信任，让企图重建庙会权威的努力感到尴尬。随着民间信仰恢复，庙宇数量急剧增加。新建或在原址上扩建的庙宇，耗资越来越大。民间信仰与主流意识形态的矛盾有日益加大的趋向，虽说政府部门总是希望控制各地纷纷建庙的热情，但在政府部门工作的个人，却是受地方文化培养起来的个体，他们的默许与民众想方设法寻找理由实现建庙的愿望相互契合。

2006 年 2 月 13 日上午（农历正月十六），我们到怀仁县南小寨永宁寺。寺院门牌边写有："一九八八年九月二十九日公布，县级文物保护单位"。旁边贴有一份布施名单，"共上布施 4298.5 元，2006 年元月十五日。"寺院一块旧碑上写着："大清乾隆三十一年步次丙戌春上院之吉"。另一通石碑名为"永宁寺壁石遗后记"，记载着寺产的地域范围和亩数。

寺院住持义仁师傅，一手把寺院修建起来。他十分精明，把寺院打理得井井有条，门庑斋堂之室，归置一新。义仁家在太原，11 年前来此。当时寺院已毁，旧基依存。他重立庙貌，竭立鼎新。现在寺院，颇具规模，占地 27 亩。老戏台毁于"文革"，戏台旧址现在建了"万佛殿"。寺前很大一块空地，新建戏台。一座全部采用石材的新塔，已经垒了一层。乡村视野，矗起浮图，令人惊叹。不过乡村寺院，都有点想入非非，希望把规模发展到足以吸引游客的程度，与宗教有关的建筑式样，招提浮图，琳宫梵宇，统统囊括。实际上，寺院内里的模式，仍然是村落式的。虽然也有厅堂石塔，甚至不乏豪华奢靡。大雄宝殿，杯豆罗列，花卉芬芳，几席雅洁。但作为一座寺院的档次，却是极其初级的。住持和尚的眼界，仍然像个村长，虽然他有宏图大略。义仁师傅解释说：

> 这是"寺"，不是"庙"，"寺"与"庙"是两码事。"寺"是供佛的，"庙"是供神的。每个村都有"庙"，如老爷庙、奶奶庙，但

“寺”就少了。我们的寺，比周围的庙要高级。

为了使“寺”比周边的庙“高级”，义仁组建了佛乐班。他说：

寺里自清朝就有佛乐班，“文革”期间中断，至今没有恢复。我到这里后，自己花钱派送徒弟到代县学习音乐。每人每月，学费三百，两年学成。现在佛乐班里有十几人，大都是16、17岁的年轻人，我自己也敲云锣。乐班乐器有：笙、管、笛、锣。乐器从天津购制（D调）。现在可吹的乐曲有《三宝赞》、《炉香赞》等。佛乐班除了在寺院吹奏外，常被请去参加开业等庆典活动，今天就被县里工厂请去了。

四月初八和七月十五，寺院举行水陆法会。按照规矩，“水陆大会”需要同时在九个大殿中循环并举，现在寺院已经符合规定。庙会期间，还请鼓匠，有时有钱人会包两班鼓匠，送到寺院。信徒很多，有从天津、北京来的，仅四月初八的庙会就有五万多人，布施足够寺院一年的开销。庙会一般延续七天，佛诞日仪式，从四月初八到四月十五。

今年寺里没有请戏班，只有一支本村秧歌队和一班鼓匠在广场表演。秧歌队12人，全是女性，动作虽简单，队形却花样翻新。鼓乐班有两支唢呐，一面大鼓，两只铙，三副钹。吹奏曲子较单调，翻过来覆过去，只有一支。对于当地村民来说，参与春节庙会远比观看春节联欢晚会的意义神圣得多。所以最多时，有四支秧歌队参加。村民们介绍，该村以向北京、天津等大城市供应羊肉而著名，建了好几个屠宰厂、冷藏库，因此富裕起来。

（三）金沙滩镇刘宴庄“崔府君老爷庙”

怀仁县金沙滩镇刘宴庄的“崔府君老爷庙”，建在一块高坡上，拾级而上，俯视全村。老庙保留下的一间房屋主体，还相对完整。扩建的山门，左钟楼，右鼓楼。勒碑殿庭的残存文字，应有几百年了。庙旁土堡，

绵延数丈，高大壮观，雄姿一郡。庙中没有空地，只好在百米远的平地上搭建戏台。虽然庙宇戏台未成中轴线，但戏台台口仍然面庙。平地而起的庙宇，不免生出一些奇幻意象。穿行其间，悉心营造的悬钟吊鼓，老式砖雕产生的情调，的确营造出几分非农舍的划定区域感。

刘宴庄崔府君老爷庙碑文

崔府君，名珏宇、元靖，还有记载字子玉。乐平（今山西昔阳）人。生于隋炀帝大业二年，公元六零六年六月六日。唐贞观七年举仕，任潞州长子县令。在明断恶虎伤人等奇案后闻名。后来，滏阳（今河北磁县）河流中发现巨蛇，常灾害百姓。为除蛇患，御遣为滏阳令，不久蛇患除之。唐高宗总章三年（六七〇年）十月，崔珏于磁州归西，终年六十四岁。

因其有功德于百姓，而后入神位，为磁州土地，又任为首席判官。后来历代加追封有：唐玄宗敕封为“灵圣护国侯”。宋仁宗景佑二年，改封为护国“显应公”。元符二年，改封为护国“显应王”。南宋淳熙十三年，宋孝宗改封“崔府君”为“真君”等。

刘宴庄崔府君庙，始建于明英宗正统四年。最初只有一小庙，后经多次增建，才臻至毁前之宏伟大殿，金建山门，狮子旗杆等为一艺术明珠。

一九五八，一九六六，两次遭毁，全部偶像被推倒，大部分建筑物被毁掉，只留下幸存的壁画。

所有乡村庙宇的起源，都有两种以上版本。一个版本是正史或方志中的，一个是当地人相信的口述版本。学术界把神谱分为几类，佛教神系、道教神系、政统神系、民俗神系，[①] 崔府君老爷庙大概属于“政统神系、民俗神系”结合的崇拜对象。乡村小庙受祀的神仙，大部分不是释迦牟尼

① 冯俊杰：《山西神庙与戏台调研小结》，《中华戏曲》第26辑，北京：文化艺术出版社，2002年。

之类的顶级佛祖，而常常是功在地方的良宦、乡绅。除蛇患、灭虎灾的义士，只要爱护桑梓，对地方有贡献，就会长在民心，百姓总会祀之以香花醴酒，酬之以音乐戏曲。

戏台面挂横幅“大同市北路梆子剧团”，几人正在装台。灯光、幕布已基本布好，只剩下零活了。必须改变饮食规律的演出时间，使演员们的吃饭时间与常人大不一样，他们正在学校吃饭。一群小脸红扑扑的孩子在舞台前蹦蹦跳跳，晒太阳的老人们则在台口前议论着晚上的戏。冬日的下午，太阳红红地高照着，向阳墙根下，老人们说着：戏准备得差不多了。他们腿脚不利索了，一会颤颤巍巍地站起来，一会又颤颤巍巍地坐下。

一个老人在舞台后面搭建的锅炉前烧水，他告诉我们：剧团来了50人，灯光、服装、道具和演员，用了六辆车拉过来，正在学校用餐休息。晚上9点开戏，共演5天。他唠叨着：“今冬的煤不贵，要是从县城里贩上一车，没准就赚钱了。剧团的一般人员，每人每天可赚30－50元。”开车司机说：村里有位郭姓矿主，近期发了财，在县里盖了四星级宾馆“国益宾馆”。今年，他出资3万元，请戏进村，算是对得起祖上庇护的善事。

离开村庄时，我们发现，村口还有一个独门独院的“基督堂”。

（四）乡村小庙中的祈祷声

繁峙县臧寨村中最高的土坡上，建着一座显得有点孤零零的小庙。虽然大雪，看庙老人还是跑回家，拿来钥匙，打开山门，引我们参观。老人说：原庙在“文革”中被拆了，拆庙者遭了报应。不是天天头疼，就是天天胳膊疼。直到近些年，拆庙人出资，重建此庙。据说，他的肩膀从此就真的不疼了，原来身上疼的地儿，都再也不疼了。此后，他天天烧香敬佛，皈依宗教，在村里的威信也日渐提高。

许多地方都听过这类拆庙遭报应的故事。民间传说，被各种类型的牵强附会，添枝加叶，不断放大效能。不管后来人和外来人信还是不信，老人说起故事，都如亲历一般，毫不含糊，确信无疑。他们无时无刻地不断

复述，绘声绘色，一脸的认真，一脸的虔诚，显然沉湎在善恶相报的古老美景中了。老人们当然认为，对于本乡本土、发生在家门口的事，他们最有解释权和发言权。[1]

且不管故事的真实成分到底有多少，也无须真得找到那位拆庙建庙者核实其肩膀到底还疼不疼，但不言自明，这就是民间禁忌——没有理由，无需前提，必须执行的禁忌。老人们用这类故事为天地一方戒，维持乡村社会的稳定。所以说，禁忌是不得不设而且设置甚密的领域。这类故事一直被等同于“善有善报、恶有恶报”的精神戒律，使乡村社会保持不得逾越的道德底线。老人们坚定不移地相信，乡村中流行的即使掺杂点浮泛不实的传闻，在信仰的真正承受者面前，决不等同于浮云散烟。

我们在代县“德兴观”，发现一位妇女到庙里为每一位神祇烧香。看庙的老人说，她每天必来，她也充满自豪地点头确认。看到左屋右屋、大大小小几十尊神像，才能计算出她每天要消耗多少时间。[2] 不难想象，要烧几十炷香，才能将所有神仙孝敬一遍，大概要大半天呢。一个女人心甘情愿地将自己的全部时间和全部生活奉献于神祇，终日把自己的一举一动放在神祇的注视下。她面对神明，虚心敬意，到了不思其余的程度。乡村小庙中塑造的神像，满足了弱势群体一次次反复凝望的心理需求。

与老人聊天，对于本地被神圣化的神仙和事迹，他们似乎不怎么推崇，甚至对家门口的神仙也摇一摇头，撇一撇嘴。他们告诉我，他们打心眼儿里佩服的人是邓小平，这让我惊诧不已。

西方的基督教、天主教在山西农村发展速度相当快，到处都可以看到竖着十字架的各种形制的教堂。令人感兴趣的是，同样是中国人，一旦一

---

① “因为只要在地方民众传统中神是‘灵异的’，人们对它的信仰还是根深蒂固。”（赵世瑜，2002：37）。

② 利玛窦记载道：全中国各地偶像的数目赫然之多简直无法置信。这种偶像不仅在庙里供奉，一座庙里可能就有几千尊偶像，而且几乎家家户户都有……这种到处都有的可厌恶的形象是第一件引人注目的东西。但是可以十分肯定，这个民族并没有多少人对偶像崇拜这种做作的、可恶的虚构有什么信仰。他们在这上面之所以相信，唯一的根据便是他们外表上崇奉偶像即使无益，至少也不会有害。《利玛窦中国札记》中译文，中华书局，1983年，第113页。



图 5 - 11　代县德兴观中朝拜的妇女

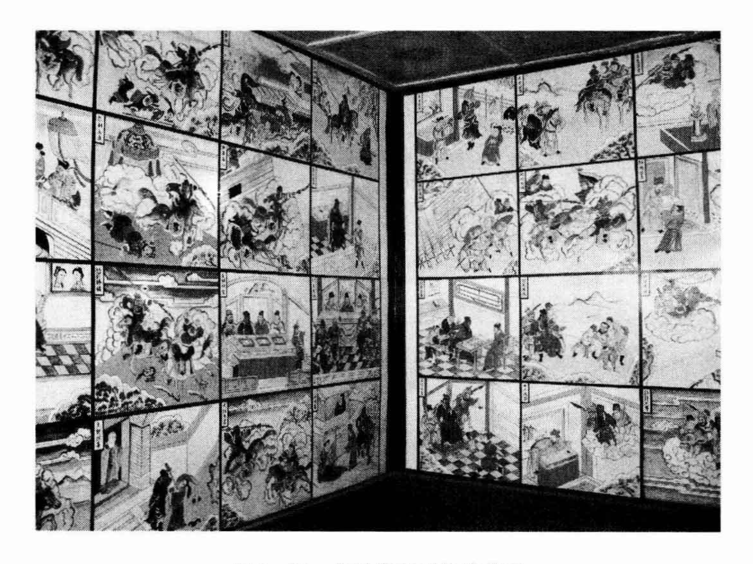


图 5 - 12　代县德兴观新绘壁画

个人信奉了西方式的宗教，就再也不参与本乡本土的传统仪式了。同是一个村的街坊邻居，甚至是有血缘关系的家族成员，一旦加入西方式的教会，立刻与周围的乡亲划清界限。这使我们认识到书本上读到历史知识——西方宗教的排他性。中国民间信仰的儒释道，相安无事，人们在同一

个生活空间中渐渐忘却了神祇的来历，不管是西域的菩萨，还是本土的关公，一律笑脸相迎，供奉如常。民俗艺术活动当然与本土信仰相关，一旦脱离信仰体系，就等于宣布自己与当地社会决裂，宣布自己与地方艺术活动决裂。如果一家人不参与春节花会、戏班社火的募捐，就没资格看戏。这简直等于自绝于民众，把自己排斥在本土的乡俗之外。西方宗教组织的排他性如此之强，甚至可以部分割断中国人根深蒂固的家乡情结和血缘联系。

有一点令人不解，传教士到中国传教之初，常常采取中国人熟悉的、令接受者感到亲切的曲调，灌输宗教理念。但在信仰的排斥性方面，教士们却坚持固有的传统不更改，逐渐形成了中国民间信仰体系中未曾有过的互不往来的现象。

（五）应县木塔上的思绪

一个县城有一个县城的形象，一个村庄有一个村庄的形象，这个形象是历史的馈赠。哪里有了这类祖先的馈赠，哪里就是富翁。如同想到北京就会想到天安门，想到大同，就会想到云冈石窟；想到应县，就会想到木塔；想到浑源县，就会想到悬空寺。本乡本土的想象，不是现代制造出来的，是历史遗留的文化财富。隐藏在周边乡村中的表演艺术，也与云冈石窟、应县木塔、浑源悬空寺一同，构成了一个物质与非物质、实体与软体的体系性文化景观。

一个地方最值得自豪的就是这些不可再生、不可再造、不可再创的文化景观。不是每一个地方都有这类可欲而不可求的文化景观。斯大林号召苏联人参与斯大林格勒保卫战的动员讲演中说："这是托尔斯泰、契科夫、列宾、柴可夫斯基的俄罗斯。"俄罗斯有这样的文化名人，全世界就毕恭毕敬。英国人说："有了莎士比亚，英国人就与野蛮人的区别多了一点。"同样，大同、应县、浑源，也因为有了独特的文化景观而卓然不群，突显于山西，突显于全国，突显于世界。但一味追求经济发展指标的当代官员，一张口提到的就是哪个乡镇建起了一排新工厂，哪个村镇又挖了一座大煤窑。外地人可以不知道晋北哪个村又建了一个经济效益好的养猪场，

哪个村又向外地卖了多少煤，但外地人知道云冈石窟、应县木塔、浑源悬空寺，它们构成了有关雁北的历史想象和当代定义。某种意义上说，没有云冈石窟，就没有大同；没有木塔，就没有应县；没有悬空寺，就没有浑源。正如埃菲尔铁塔之于巴黎与法国，白宫之于华盛顿与美国，悉尼歌剧院之于悉尼乃至澳大利亚，都是一个地方的标志。当地官员为什么不拿此当作自豪的本钱，反而不如老百姓谈起家乡来先给你罗列的就是任何一张旅游地图上都表明的名胜。

采访时，听应县政府干部介绍，政府决定在应县木塔旁再建一座与木塔一样高的新塔！听到他们带着自豪口气和喜悦神情告知的消息，先是被吓了一跳，大概脸上的表情都僵在那里了吧，他们不解地看着我们的困惑表情。我们真的困惑，真的不知如何作答，随同我们一起采访的来自香港的郭小青（中国音乐学院研究生）暗地捅了我一下说：香港上哪里去找一座像应县木塔一样的文化景观呀？

是呀！当地官员为什么不知道珍惜世界独一无二的景象？为什么要再给它配一个“现代兄弟”？不敢想象，双塔并峙，一对个头上左右对称、文化分量上却永远不对称的建筑量体，将是一种什么景象？到底谁来决定一个地方的文化景观，这涉及到由谁来决定代表一个地方标志的问题。谁有权力决定应县民众需要怎样的城标？在县城中心位置，放置一个与一千年前塑造的永恒性文化标志平起平坐的现代宝塔，就像一个现代钉子钉在古画上一样，就像在《清明上河图》中央添上一个摩天大楼一样。谁提出这个颊上添毫、蛇下添足的规划？谁提出这个胆大包天、无法无天的设计？公众权力的分配在县城还做不到，但县城拥有的文化资源正在受到前所未有的威胁。面对这种无礼，我几乎可以从自己的喉咙中听见花脸演员沙哑低沉的吼叫。

木塔物化了当地人的信仰境界和文化境界，甚至到了超出宝塔、碑塔、经幢等佛家象征的意义。在应县木塔之中，保留了大量杰出的画卷和木雕。浮图宝塔原是用来秘藏高僧舍利、传世宝典。碑塔经幢，树碑立传，是为了纪念重大佛事、得道高僧的事迹。但现在已经完全超出了原有功能，成为现

实世界的艺术殿堂。静谧的天国背景下，图绘绽放着人间喜庆，乐伎雕刻和绘画装饰（天宫乐伎、飞天乐伎、天王乐伎、金刚力士乐伎、药叉乐伎、迦陵鸟乐伎、协侍菩萨乐伎、文殊普贤经变乐伎、礼佛乐队等），所用乐器和金刚铃等，串成一系列祥和景象，影响着晋北人的世界观。凝聚在木塔中的宝藏岂是一座外壳塔身能够一言道明的？正如应县“耍孩儿”艺人所说，打他们还是孩子的时候，就在塔里爬上爬下，跑来跑去，其中的造像熟悉到融进骨髓中。墙里墙外爬来爬去的孩子，从小接受的文化景观，一定会反映到艺术想象和艺术行为中，一辈子把造像作为想象的坐标。到底有多少双孩子的眼睛在塔中的造像上阅读，大概没法说清，但老艺人唱出的“耍孩儿”，的确不同于任何一个地方的声腔。这就是应县文化。

虽然山西的城市建筑变得越来越高，但同时，还有另一股越来越强的趋势开始出现。应县木塔正前方的一主街，建成了全面复古建筑的式样。当地人知道，这是与应县木塔的建筑风格相一致的传统式样，是一条可以吸引外乡人的新型“老街”。商业“老街”的铺面装饰，洋溢着传统情调，木结构不再被认为是影响富裕的绊脚石，相反，已经成为招引顾客的幌子。晋北人开始重构一种传统，一种混合着传统建筑和现代理念的街道。无数次走进那些财大气粗简直如同一座巨大城池的山西大院，被当地人精心呵护、与县城城墙一模一样的院墙，让外乡人感到当地人文化记忆的坚硬，虽然不知道当年大门口车水马龙时平民百姓能不能溜进大宅子像今天拿着门票的旅游者一样大大方方看个究竟，但它毕竟影响着周边居民。晋北更传统了，更本土了，也更现代了，更国际化了。

想近距离地看看木塔，按捺不住爬上去。置身其上，俯临鸟瞰，全县几乎没有可以称为现代建筑的高楼大厦，但老百姓守护着自己的富有。武侠小说和武打电影中飞檐走壁的侠客大概非要落在如此宽大的塔檐上才能站得住吧。伫立塔楼，屏气凝吸，双耳灌满了塞北冬日的风声，刺入骨髓的寒风几乎是在呼啸，吹得身子跟窗户纸一样抖动。背负苍穹，俯瞰城郭，有股直上云霄、天仙附体的错觉。身靠围栏后面，躲避塞北飞雪，这样似乎可以让风小一点。手抓护栏，头稍仰，身前倾，真有纵身而去的飞

跃感。拂去栏杆上的新雪，伸手摸一摸，才能实实在在地感到，天哪，它在这里挺立了一千年了。它们等待每一个爬上来的人体验对大自然的敬畏和对心灵视野的希望。自从晋北人把希望立起来，就再也不会倒下。

（六）浑源县圆觉寺的壁画

沃尔福（Wolf，Arthur）在《神、鬼、祖先：中国社会的信仰与仪式》[1] 一文中，描述了台湾老百姓每天点燃三炷香供奉祖先、鬼、神的习俗。人、鬼、神三重境界的观念，被画工以直观方式绘制到庙宇壁画上，生动地展现了中国人的内心世界。

浑源县圆觉寺的正殿十分宽阔，因为保护文物，不准点灯，贴里内墙，十分幽暗。待眼睛慢慢适应了巨大空间中的幽暗，明代壁画的壮阔景象就把“天地人”的观念全面展示出来了。我还无法全面感受大殿壁画上每个人物从由暗变明的光影中带来的视觉震撼，却已经感受到从一排一排密密麻麻、气势非凡的人物中挤压而来的心理震撼。壁画分上、中、下三层，上层是天国，中间是人间，下层是地狱。重要的是，三层人物，主次分明，大小有序，贵贱分殊。从帝王到群臣，从百官到侍卫，把人间官僚体制复制到天国和地狱的观念和想象展示得淋漓尽致，一览无余。人间皇帝，对应与天国的玉皇大帝、释迦牟尼、太上老君，对应于地狱的地藏王和十殿阎君。天界、人间、地狱，等级制度，一以贯之。如果说天界和地狱的图景是人间等级制、世间官僚体制的复制，那么就必须考虑，当一般人不能把天国、地狱的想象化为具象图像时，就必须为他们提供相应的、可以识别的壁画，只有通过可以识别的图像才能图解寓意。老百姓容易理解的是熟悉或拥有的世界，即容易把握的现实世界，他们与之交往的图像当然必须基于共有的现实世界，正是现实图景的导向作用，决定了以艺术载体为表征的天国世界和幽冥世界。以人间为本的划分体系，经过模仿、重复、再现，渐成定势，成为一种创作理念，布满整个构图。一旦构图程

---

① Wolf, Arthur P. “*Gods, Ghosts, and Ancestors*”. *Religion and Ritual in Chinese society* 132 – 192. Edited by Maurice Freedman, Stanford: Stanford University Press.

式化，整幅图像的理念就变为成说，进入百姓的观念之中，正如沃尔福所说：台湾老百姓每日三炷香的做法，就是此种观念的体现。

古今中外，都有天堂、地狱的壁画，中国人竟然发明了这样一套经典组合式样，把天堂、人间、地狱，叠在一起；把现实、希望、恐惧，叠在一起；把今生、过去、未来，叠在一起。人们企盼天堂，却必须同时看到地狱；人们企盼美好，却必须同时看到恐惧；人们渴望享受，却必须同时想到节制。这一套想象真是新颖奇特。为什么让人充满恐惧？西方的天堂壁画一片祥和美景，上帝天父，慈眉善目，仙女天使，翩翩起舞。可中国壁画中的天堂辉煌，却同时伴随着一幅篇幅相同、面积相仿、旗鼓相当的地狱图景——跨越时空界限、生死界限、视觉界限的临终凝视。画工在人生、在世界、在宇宙、在生死之外，建立了另一个人生、世界、宇宙、生死的境界。现实世界的高低贵贱和森严等级，被复制到另外两个世界，被赋予在另外两个同样生效的律法境界中。以现实世界的记忆为坐标，套入未来世界，现实的秩序不但被现实世界所肯定、所确认，而且被未来世界所确定、所辨认，你跑到哪里都逃不出现实律法的圈圈！现实世界的人怎能不充满敬畏和恐惧？

明代壁画，如此清楚描绘出来的理念，中国学术界竟然未像外国学者一样清晰地解构出来，赋予其深远的学术意义。民间画工，描绘出几百年前中国人对世界的看法，设计出中国人生前和死后的去处以及相应图景。这种普世价值不但被宗教所强调，而且在平民百姓中越来越视为理所当然。

> 文化空间有些可以既直接地（如可接触）又经验地加以把握，如寺庙、居民住宅、政府机关等；有些虽不能直接地却可以经验地加以把握，如艺术、教育、体育、道德、哲学等；还有一些则既不能直接地也无法经验地把握，而只能象征地加以表现，如天国（如道教的九重天）、地狱（如佛教的18层地狱）等应属此类。（金泽，2002：344）

图解宇宙观的宏大图像，把深奥的哲学和宗教平面化，通俗化，它那巨

大的面积和气派，已经大大超越了乡村小庙民间绘画的一般表现方式。覆盖在巨大壁体上的鲜明分层，分层中的大小高低，以宏伟的规模和气派，展示了宗教信仰中的宇宙观和等级制。三重境界的构图寓意，放射出强烈的象征意义，给朝拜者以强烈的视觉冲撞和心灵震撼。可以判断，画工的素质绝非一般，不但技术娴熟，最重要的是构图中体现的宇宙精神，已经进入到具有相当深度的哲学思考层面。画工绘制壁画，根据“粉本”（画稿）摹制，但其中融汇了传统“粉本”中未见的气象。画工的地位可能是卑贱者，而构思和艺术却是思想者。图像构思，绝非杜撰臆造，而是体系完备，其想其思，寓意深长，多有创新。没进过宫廷，对宗教信仰体系陌生的人，勾勒不出如此的构图。三层系列，形象生动，象征明确，隐喻突显。约定俗成的天宇、人间、地狱，凝缩成三层图形，代表中国人共识的观念世界。

结　语

现在把晋北发现的几种空间划分的情况总结如下：

（一）庙会：

（1）三个级序：主殿中和尚作法，庙院中阴阳笙管乐，庙门外鼓匠唢呐班。

（2）两个级序：主殿中和尚作法，庙门外戏班戏曲。

（3）分布广泛：大的丛林，恒山庙会，布满各种乐班。

（二）葬礼：

（1）三个级序：院落中阴阳笙管乐，院门外鼓匠唢呐班，院外大篷车流行音乐。

（2）两个级序：院内鼓匠唢呐班，院外大篷车。

音乐不仅是“时间艺术”，还是空间艺术，只是因为第一批被记录下来的音乐只能依附于录音磁带（并且以录音磁带形式在市场流通），无可奈何地放弃了原本与之共生共荣、不弃不离的视觉信息，多媒体技术终于还音乐以本来面目，不但收录了音声信息，而且收录了视觉信息，时至今

日，我们就能在高科技发展的当代改写流传了一个世纪关于“音乐是时间艺术”的偏见，看到了“音乐”。乡村庙会背景中，音乐以全息形态真正展示出本色的“空间艺术”。不同乐班的空间分布，直观地体现出乡村社会的级序观念。庙宇用建筑式样、围墙颜色、高低大小的不同分割空间，造成视觉上一眼便知的划分。非但如此，但人类还有一片想象的空间，它同样依附于物质媒介。不同乐班，不同表演形式，以令人一闻便知的介质，划分出空间的社会意义和等级级序。声音划定的条条框框，把生活分为层次不同的区域，让每个步入其间的人，想象到精神谨守的规则。

音响是无形的，像乡村小路上刮着的风，随飘随散，无力无量。它在庙会中飘荡，没有阻挡任何人从事他喜欢干的事。乡民们自由自在，购物聊天，来来往往，全不把音乐放在心上，放在“耳”里。音乐、唱腔是耳旁风，左耳朵进，右耳朵出。然而，正是音响，以看不见摸不着的力量，灌进每个参与庙会者的耳鼓，扯着所有人的神经，让他以传统的方式看待周围，评价一切。不同的音响组合，在不同的空间位置，向听到它的人，向看到它的人，解释了文化级序的意义。不同的音响悄然把不同情味送入当地人的评价体系中，让每个人按照空间坐标，衡量周围世界。平常似乎看不出来存在着某种标准，而一件事情一旦没有按这一标准呈现，就立刻遭到人们的怒目和抨击，显现出潜在的制衡能量。一组乐器奏出的调子，以传统的方式流淌着，一个戏班演唱的声腔，以传统的样态哼唱着，谁走了调，谁荒了板，立刻就会引起“周郎顾”。于是，无形就成为有形了。

参考文献

Geertz，Clifford

1983：*Local Knowledge：Further Essays in Interpretive Anthropology.* ［M］New York：Basic Books.

杨民康

1992：《中国民歌与乡土社会》［M］，长春：吉林教育出版社。

曹本冶、刘　红合著

1996:《龙虎山天师道音乐研究》[M], 台湾: 新文丰出版公司。

熊礼汇选注

1996:《袁中郎小品》[C], 北京: 文化艺术出版社。

魏崇武选注

1996:《张宗子小品》[C], 北京: 文化艺术出版社。

张　鸣

1997:《乡土心路八十年》[C], 上海三联书店。

黄慰梅

1997:《梁思成与林徽因——一对探索中国建筑的伴侣》[M], 曲莹璞、关超等译。北京: 中国文联出版公司。

金　泽

2002:《宗教禁忌与神圣的空间》, 载《二十世纪中国民俗学经典》(信仰民俗卷)[C], 北京: 社会科学文献出版社。

冯俊杰等编著

2002:《山西戏曲碑刻稽考》[M], 北京: 中华书局。

赵世瑜

2002:《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》[M], 北京: 生活·读书·新知三联书店。

Rice, Timothy

2003: "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 47 (2): 151 - 79.

吴　凡

2007:《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》[M], 北京: 文化艺术出版社。

[日] 田仲一成

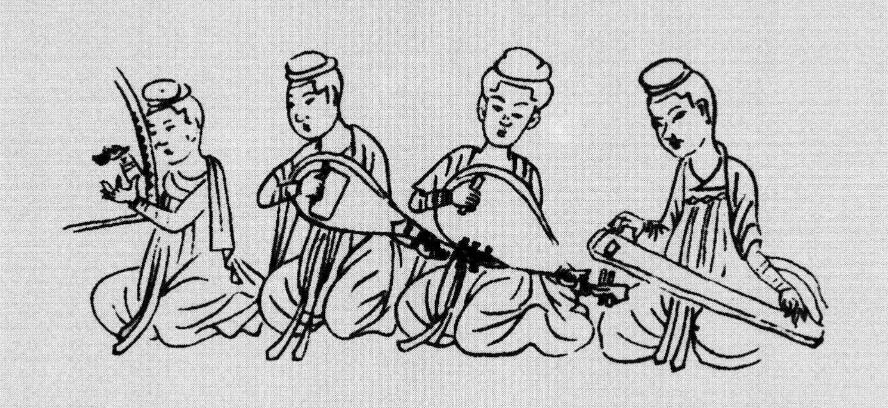
2008:《中国祭祀戏剧研究》[M], 布和译。北京大学出版社。

沈　冬

2007:《清代台湾史料发微》[J], 引《平安县杂记》卷一《僧侣并道士》,《中国音乐学》第1期。

第六章

旋棺与旋律





无情的历史，带来了一次一次的灾荒，也带来了一个一个的坟丘。经过广袤的农田，看到散落在黄土中的坟丘以及不时出现在视野中上坟烧纸的人，常常感怀老百姓以朴素方式送别远行亲人的沉重哀思。一抔黄土，几缕青烟，构成了生活中挥之不去的记忆。当情景记忆转化为文化记忆，现实景象转化为历史知识，平凡映像一而再、再而三地呈现视野，文化记忆就被传递下去了。许多人担心民间仪式是否会在某个早晨消失，我们会告诉他，人总是要死的，只要有人故去，活着的人就要以某种方式追思悼念，而仪式就会一代一代继续下去。想到这里，心里似乎也就不怎么再为被记录的事而过分感伤了。

第一节　葬礼的叙述

（一）守夜的唢呐

证实仪式总要一代一代继续下去的事实马上就来。2006 年 5 月 5 日我们在浑源县城刚刚住下，大约晚上 8 点来钟，想出门打听打听有谁家办葬礼的消息，结果根本不用动嘴，走到街面上，唢呐声就飘然而至了。寻声而去，跟至一户小院，唢呐班正坐着那里等我们呢。对当地人来说，这声

音司空见惯，无人围观，无人注意，我们是唯一的观众。

巷子黑咕隆咚，两面残破老旧、斑驳青灰的墙皮，把晦暗落寞的萧然写在胡同中。家家屋顶上的烟囱冒着烟，院门口的炉火尚未熄灭，冒着呛人的烟。这是一个乐班的普通夜晚，寂寞街巷里围火鼓吹的寒冷让所谓农村人的“幸福指数”高于城市人的调查变成自欺欺人的扯淡。

主家王天才，享年59岁，十几天前去世，停柩至今。按照当地规矩，第一天“安鼓”，第二天“出殡”。出殡前夜，雇一班鼓匠，吹前半夜。鼓匠说：“晚上是死人的世界，不能没有动静，所以必须吹。”小院中冷冷清清，鼓匠围着火堆，蔫头耷脑，无精打采地吹着戏曲唱腔。主家因天气寒冷，躲在屋内。没有听众的表演大概是作为音乐家的鼓匠最难熬的局面，不吹不行，吹也无味。不吹，无法应付主家，人家花了钱了。吹吧，既无人看，又无人听。观念中倾听的神灵，毕竟不能显形。停放灵柩的房间，敞着大门，当然不会对音乐有什么反应。夜晚始终是难挨的，漫长的吹奏，全无生气，不像大白天，总有个景儿看看。音乐家希望自己的动静有反应，可这种场合，就是没有反应。这是令鼓匠和天下所有音乐家尴尬的场面，当然使人提不起精神来。天色已晚，地冻天寒，谁在院子中顶着大冷天听这些早已听了千百遍的戏曲唱腔？主人坐在屋子里商量着明天出殡的事，开着电视机，偶尔出来走一趟，有意无意地听上一两句，没心思坐下来。

我们的到来，使鼓匠们兴奋不已。看着我们的装束，不难从他们的脸上读出惊异来。主家赶快出来，催促恹恹欲睡地拉着二胡的班主王迎柱（60多岁），卖力地吹上一段。一看有人欣赏，老鼓匠便像老小孩似的，主家让站起来，他立刻兴奋地站了起来。虽然主家的态度有几分戏弄，但他并不生气。他卖力地为我们吹了两段晋剧唱腔，从对角色惟妙惟肖的模仿中听得出那股遇到知音般的认真劲。每曲终了，我们为他鼓掌。在主家面前，几个城里人欣赏他，是件有面子的事，更是要不依不饶地再多吹上一段了。三首曲子结束，主家说：“按照约定，时间还不够，还差五分钟。”王迎柱爽快地说：“那就再吹五分钟。”声调有点欲

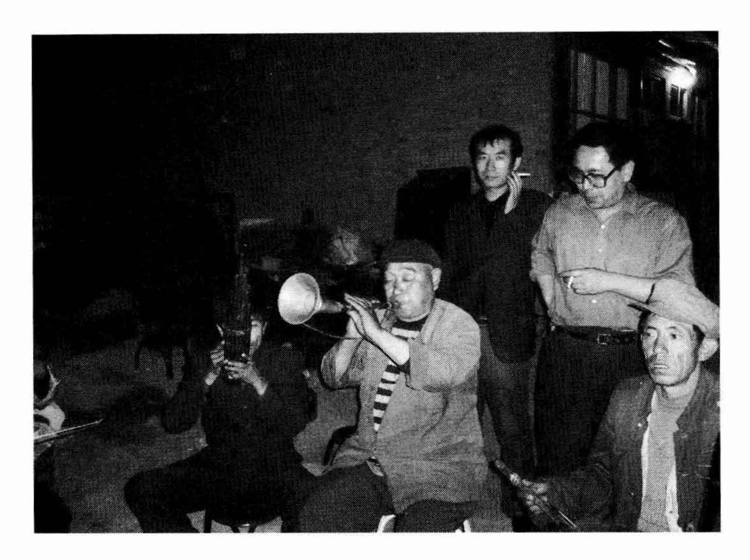


图6-1 守夜的唢呐

罢不能的感觉。

王迎柱善吹唢呐，当地人称“二爸爸”，颇有点名气。他虎背熊腰，人高马大，粗壮的身躯，带着一股蛮劲和憨厚，似乎有用不完的力气。身板和气力让人觉得他可以连续不断气地吹上一天。这是一种天生为吹唢呐而生的身板，一股劲能把屋顶吹得颤动。他要是猛猛地喊上一嗓子晋剧，一定让人觉得声音能在地上砸出个坑来。

院子墙边停着王迎柱的自行车，后座夹着另一套乐器。看来他是每天蹬着这辆破自行车赶场。自行车经不起长途跋涉的折腾，已经破旧不堪了。儿子王恒，我们进院时正在吹唢呐，王迎柱拉二胡。那是一种琴杆很长的低音二胡，音声低沉，另一把琴杆短粗的板胡，放在一边。两件弦乐器是鼓匠专为“唱家”伴奏晋剧的。可以看出，王迎柱与王恒，父子俩各有一套乐器，可以分开，各干各的。我们好奇地蹲在旁边，挨个翻看陈旧布袋里的“家具”。

这是个典型小班编制：一支唢呐，一攒笙，一鼓，一钹。他们长期合作，结成固定乐班。

表 6－1：鼓匠班成员登记表

姓　名	年龄	擅　长	姓　名	年龄	擅　长
王迎柱	60	唢呐。班主	王　恒	36	唢呐、样样兼通。王迎柱的儿子
梁录乐	56	板胡	于喜莲	60	鼓
黄永红	25	笙	刘二中	20	钹

按当地规矩，死者去世后第三天下午，开始请鼓乐班。这是出殡前一天的“正日子”，一般要从早到晚（7 点）吹一天。通常情况下，晚饭后不用吹，但这家人为了表达对死者的怀念，请鼓乐班继续吹。持续至半夜 12 点的情况称为“加班”，当然，“加班”需要另外付费。除了传统乐曲和流行歌曲外，晋剧唱腔每段大约持续半个小时至40 分钟。这类唱腔有特殊算法：一分钟一元钱。今晚，乐班吹了三段大唱腔。每曲 40 分钟，40 元一曲，加起来 120 元。山西梆子唱腔单独计算的方法，反映了当地人对家乡戏的特殊偏爱，比之其他品种要另外计时付费的方式，体现了地区性价值。第二天上午“出殡”，鼓乐班的报酬在 400－500 元之间。一般干完活，主家才付钱。

他们演奏时，主家似乎也是专门为了让客人看，在停放灵柩的房间门口不断烧上一沓纸。为逝者而燃的守夜蜡烛，因为那古老的光圈，触动了人性最柔软的一面，让人在对祖先的回顾中找回关乎家族群体的慰藉，感受家族不可或缺的向心力。家族需要当下的发展，小心呵护面临灾难时的柔弱心灵，以便在自救过程中壮大力量。音乐就是在这样的时机，提供了一种温暖家族成员心灵、重建关系的背景。

我们看到，音响使小院沉浸在特殊气氛中，只要乐班演奏，即使无人光顾，无人倾听，全家人还是在飘忽的音响中意识到所处的特殊时段，意识到亡故者眷属的责任。音响提醒家人，他们正在从事特殊的仪式。其实，如同看到的情况，坐在屋内取暖避寒、开着电视机的家人，并没有专心听音响，但他们需要这种背景。他们不会专心地去听唱腔，但是院落中如果不飘着家乡戏的声腔，就好像忘记了即将上路的先人以及需要奉献给先人生前最爱听的家乡戏的责任。音乐并不是给活人听的，而且活人也真

是没听，音响是给亡故者听的，是给与亡故者为伴的神灵听的。因此，即使小院中空无一人，冷冷清清，依然需要飘着音响。即使全家人退出现场，声音依然承担着必须执行的使命。声音对仪式环境的影响，远比我们想象的要大。

鼓匠一直吹到12点，完毕后回家，不住主家。

（二）压在鼓面上的脚——遗落在文化中心的奏姿

加演过程中，王恒采用小管子吹奏晋剧唱腔。在河北见过采用小管子演奏河北梆子的情况，宋代文献中描述的、专门为声乐伴奏、音量清弱的小管子，在许多地方依然保持着原始功能。小管子管身短细，易于控制气息，适合演奏歌唱性旋律。山西也保持着这种旧俗。

> 《宋史·乐志》：东西班乐，亦太平兴国中选东西班乐习乐者，乐器独用银字筚篥、小笛、小笙。每骑从车驾而奏乐，或巡方则夜奏于行宫殿庭。（脱脱，1977：3361）
>
> 和凝山花子云："银字笙寒调正长。"按《唐书·礼乐志》："备四本属清乐，形类雅音，有银字之名，中管之格，音皆前代应律之器也。"《宋史·乐志》："太平与兴国，选东西班习乐者，乐器独用银字觱栗，小笛，小笙。"白乐天诗："高调管色吹银字"，徐铉："檀的慢调银字管"，吴融诗："管纤银字密，梭密锦书匀"。故词中多用之。蒋竹山词："银字笙调，雁字筝调"，所由来也。（李调元，1986：1387）

另一个让人惊讶的事情是，鼓匠打鼓时，把脚压在鼓面上。脚在鼓面中心与边缘的进退，控制着声音的响亮与喑哑。目前，这种演奏形式只在福建省和台湾的古老剧种"梨园戏"中保留着，其他地方再也见不到了。然而，就在这个地老天荒、无人问津的县城小院中，竟然又见到了完全相同的表演形式。

脚踏鼓面，必须脱鞋，这意味着，产生此种演奏方式的时代是中国人像当今的日本人和韩国人一样在室内地塌上不需穿鞋的时代，也就是隋唐盛世。演奏方式的重要性，不言自明了吧！

还需提及的是，福建乡村的道乐班也部分保持着相同的演奏方式，他们的身份与晋北乡俗仪式的主持人“道乐班”一样。同一种身份，印证了道士阶层保持着许多古老风俗的说法。

闽南水秀，晋北山深。两个千里迢迢遥相呼应的文化景观，让人体会到从北方迁徙南方、越阡度陌、在“边缘冷库”中依然执持中原旧俗的客家文化的根源。追寻群体记忆的根与脉，源与流，看到两个相距千里之遥不约而同采用一模一样文化表达样式的事例是件幸运的事。常常在遥远的移民地，看到传播中心业已消失的文化遗迹，难免产生对原来的“文化中心”丧失珍宝现状的遗憾。然而，深埋的旧俗，却像不可思议的童话，不期然地涌现眼前，就像在考古现场抹两把土就看到了青铜实物一样，不由得不对“中心源”的农民乐师刮目相看。

兵兴属郡，祸起萧墙。为避国难，客家人背井离乡。但他们时时刻刻保留着对祖先和家园的集体记忆，甚至到了在外在形式上过分讲究的程度。这种认真和执著，成了今天探讨“原产地”和“传入地”因时代变迁形成的原样保持与重塑变形的依据。一个族群远离家园，要凝聚为一个集体，共同承担开疆拓域、筑路修桥、保家卫园等一系列独门独户的家庭无法承担的使命，怎样才能使一个分支丛生的家族团结凝聚？只有祖先的认同！于是，一系列祭祀祖先的仪式，泥古拘方，法脉准绳，在大大小小、鳞次栉比的乡村祠堂中，年复一年地隆重搬演。仪式程序，原样不动地复制着；仪式音乐，原样未改地复制着；仪式音乐运用的乐器乃至奏姿，也就原封未动地复制着。

原产地司空见惯的东西，反而风雨晦冥，悄无踪迹。只在极其个别的地方，极其个别的机会，才能幸运地发现，原产地竟然也没有珠沉璧碎，保留着原创的典范！

技术史，常因集体行为的改变、个别活体的湮没、脱离史书的载录等

原因而被忽略。“文化记忆”是近年历史研究领域刚渐拓展的新概念和新方法，它强调捕捉那些携带历史基因的器物在一方一域发挥的保存文化记忆的作用，因为这类器物和操作这类器物的方式的存在，一个地区的老百姓就未曾泯灭对待传统的神圣态度，尤其那些不易随着改朝换代、改变操作方式因而保持了历史意象的器物。乐器及其奏姿，是承担和负载文化技艺的少数媒介之一，尤其依附于古老葬仪中的乐器，就像身份证一样，标识了一个族群遵循的古老宗旨。如果人们不能将过去仪式中的行为变成今天仪式中的记忆，不能将今天仪式中的行为变成明天仪式中的记忆，多一次仪式，村落只不过添一次热闹而已。但仪式执行人，没有让乡俗活动徒然上演，而是让观看者和聆听者在视觉和听觉的反复感受中，埋下文化记忆一次次延续中的寻根意义。

具有象征意义的古老技艺，藏踪秘迹，匿影潜形，保存民间。把两个相距千里之遥、却几无分别的技术重新拼接，让人感叹历史的机缘，感叹传统的伟力，感叹民间的奇迹。两幅图像，犹如撕开的古画，重新对接。只是背景已变，一边溪山秀田，叶木荣华；一边塞北黄坡，麦黍盈川。真实的对接，既非南国梦想，也非塞外奇思，而是山山水水的两极，一对共有历史意象的当代重构。

每遇奇观，总在心里暗暗发誓，田野考察中遇见一名乡下人，万勿忽视他们，万勿以专业音乐家那点不足以显摆的技术对人家冷眼相看，他们可能就是我们寻找的某位身怀绝技的乐师。因为他的存在，一项早被宣称绝迹了几个世纪因而让历史学家追寻了几个世纪的绝技，就在他沾了点泥巴的足下。

（三）出殡道上

2006 年 5 月 6 日早晨 8 点：王天财送葬仪式。

出殡队伍第一人，是位单独行走的挑担者。担子前面是瓷瓦罐，后面是竹筐，里面装着发丧以来主家在灵位前摆放的供品。第二排是两个男人，接下来是鼓匠班。前面一个脚有残疾的人推着自行车，车后座右侧捆

着一面鼓。据说残疾人无生活来源，这一职位是为照顾他们专设的。出人出力，就有理由给点报酬了。打鼓的鼓匠，跟在自行车右侧，边走边敲。自行车后面，跟着王迎柱和另外两个吹唢呐的鼓匠，三支唢呐并成一排。此时，鼓乐班不用弦乐器。



图 6-2　鼓匠在前、阴阳在后

再后面是一班“阴阳”。黄道长（38 岁）管子，余斌（36 岁）、张伟（34 岁）两攒笙，一人击双面云锣，一人击扁鼓（打鼓者是揽头），一人敲小镲。阴阳身穿红色道袍，戴黑色道帽，主持道士身着黄色道袍，背后画有白道道的八卦图，中间是黑白色太极图案。他们吹奏了《太极韵》（判官）接《往生咒》等一系列与道教科仪有关的乐曲。

鼓匠们参与的出殡仪式，天天如此，年复一年。如果说两点成一线的生活路途中还有点色彩的话，那就是沿街景物出现的一点点变化、临街店铺的不同摆设以及街道上年轻姑娘的容貌了。所以，鼓匠和阴阳，就像逛街一样，不住地四处瞅瞅。街道墙壁上时不时贴着一溜一溜的标语，无非是“要想富，先修路”、“少生孩子多养猪”之类的宣传口号。

后面跟着的发丧队伍，先是男眷，穿白色丧衣，一个男孩手擎由彩色纸条扎成的招魂幡走在前面，他是死者的长子和长孙。男女孝眷之间，是兴师动众的扛棺群体。此地出殡，棺材依然不用车拉，保持着古老风俗，



图 6－3　执彩幡的长孙

由 16 个杠夫抬。我们在其他地区总是看到采用汽车或马车拖运棺材，浑源县动用如此多人力扛棺材的景观，展示了当地人宁愿费力不取轻便的传统意志。棺材的抬杠，沿棺木前后直伸，每根杠子两边，再横向伸出一根，前后左右，相互支撑。虽然如此，还是十分劳累。杠夫们走一段休息一下，虽有 16 人，但路途漫长，时行时歇。整个队伍的行进速度，以负重杠夫走路的速度为限，后面的车马速度与之相配。棺材上用红色绸布覆盖，上覆羽堡。

最有意思的是，后面女眷全部坐在三架马车上（包一辆马车 30 元）。最后跟着一辆汽车，以备仪式之后拉花圈纸件之用。乘坐马车发丧，也是在其他地区难得一见的传统仪仗了。其实，越是农村越愿意采用汽车出殡，用以显示阔绰和红火，甚至出现轿车队伍越排越长、车型越来越高级的趋势。此地尚未富裕到可以如此显摆的程度，或者当地人就是心甘情愿保持传统，总之是车水马龙，意象古老。

出殡队伍沿街由东向西，到达县城外，面向恒山的恒山大路路口。这里建有一座巨大的牌楼，算是县城与郊外的分界点。界标也就成为当地出殡队伍最后作别的地点。全体家属停下来，杠夫落棺，一旁休息，眷属在

棺材前下跪，号啕大哭。棺材停在大路中央，鼓匠们停止演奏，到此为止，他们收拾家具，先行退场。

鼓匠与阴阳的区别，此时就能够清楚的分别出来了。出殡路上，鼓匠阴阳，前后顺序，一起鼓吹。演奏唢呐的鼓匠在前面，演奏笙管的阴阳在后面。一路上两者同样发挥着招摇过市、引人注目的功能。仪式功能一模一样，几无区别。但到了送往墓地的分界点上，鼓匠就完成任务了。他们收拾乐器，打道回府。阴阳主持的“旋棺”仪式，拉开帷幕。这个区别，约定俗成，晋北人比什么都心中有数，分得清亲疏远近，守得住规矩方圆。

此时此刻，道士开始主持“旋棺”仪式。开始，道士们站立演奏，主持道士位于中间，两边各有两个道士，边唱边吹。全体孝眷面南（恒山方向）跪拜。一曲奏罢，开始旋棺。主持道士在前，手持招魂幡，口韵经文，引导队伍。后面道士紧跟，边走边演奏。所有眷属跟随其后，围着棺材绕行。按照规矩，旋棺要左三圈，右三圈。因为人多，队伍形成内外两圈，方向相反。形成双层后，颇有点眼花缭乱的神秘感，也有壮观感。人群来来回回，穿梭绕圈。道士们的功能，此时最大程度的发挥出来了。服装使仪式具有了戏曲特征，笙管乐作为背景渲染了仪式的庄严气象。



图6－4　准备摔盆



图 6－5　摔盆之后

转完后，道士们在南面面向北面的棺材排成一列站立，族人在棺材前面全体下跪。举行“摔盆”仪式。主持手拿瓦盆面向族人，摔碎瓦盆。“摔盆”之后，仪式结束。

马路宽阔，仪式展示，异常清楚。仪式举行完后，16 个杠夫（每人 15 元，包括抬棺、埋棺），抬着棺材向南面的祖坟地走。男眷至此，脱去白衣，跟到墓地，女眷至此，敛衣回家。第二天，男女都要到墓地扫墓。阴阳只参加当天的出殡仪式，报酬是 6 人共 120 元。

这就是鼓匠、阴阳平平常常的一天。通常情况下，他们毫无选择、乐此不疲地如此生活着。回来的道上，他们边走边脱去套在外边的道袍（恐怕几年没有洗过的道袍），往手臂上一搭，俨然变成一个平常人。

第二节　旋棺

2006 年 5 月 6 日下午 4 点半，我们到达有 330 多户人家的浑源县吉村。村头上有个小土坡，上面建了一座显眼的观音庙。当地人说，每年 2 月 19 日“奶奶开光”，6 月 19 日“观音生日”都有庙会和供奉。庙会期间，必请班鼓匠吹一天，报酬一般 200 元左右，中午管饭。村头还有座不大的

"龙王庙"（村里郭姓人家的祖坟地），鼓匠也在那儿吹一会儿。庙是十年前盖的，钱是外出做工的人回家捐的，也有村里人捐的。延伸进村的公路两边是开阔的耕地，属于各个农家，主要种植麦子和高粱。旷野中，与老人们席地而坐，不用寻找躲躲闪闪的字眼，老人自然而然（我们认为大胆地）谈论着迷信与不迷信的、或者可信与不可信的有关龙王及各种神灵的传说。

（一）浑源县吉村杨氏葬礼

打听到村里有人家发丧，知道次日是出殡的日子。5 月 7 日上午 9 点半，按约到达吉村。主家大门前，是一条长长的胡同。沿胡同两边的墙，摆放着亲友送的花圈、挽幛，长长一串，一直延伸到大门口。巷道地面上铺了厚厚一层红色鞭炮纸，墙角边明显有火药烧灼的黑色痕迹，可以想象点燃了多少鞭炮。

大门的挽联是："泪流黄泉、路架鹤仙、哀别思乡情；架鹤西去、金童引路、玉女送天台"。院门口左侧贴着"告白"，抄录如下：

> 故显妣范门杨氏生于民国十九年农历三月初八吉时，卒于公元二零零六年四月初三吉时，享年七十有七岁，寿终内寝至去世以来，停柩未葬，今择于本月农历十一日扶柩出门，特来祖英依次安葬。
>
> 哀　子　范秀成、贵、范宝德 泣血稽首
>
> 期复孙　宝权、进伟 泣血稽首
>
> 从　孙　范锟瑞 泣血
>
> 期复侄　范超、强、亮、祥、明、建国 泣泪叩首
>
> 功复孙　范大春、跃平、长春、文龙、文飞、大璐、二凯、志强 拭泪叩首

院中挂像：太上老尊、原始天尊、道德天尊。灵棚设在大门右边空地上，四檐挂有白纸。灵棚中间，放置棺木。棺前放置供桌，上摆遗像，前

有供品、灵位、香炉等。

杨家丧仪，历经三日。按照村俗，去世第三天举行“告庙”仪式，虽然已经没有“五道庙”，但老人们还是到原村口五道庙遗址“告庙”。原来丧礼，持续七天，第六天是“正日”，第七天“出殡”（也称出灵）。现缩为三天，中心仪式在第二天和第三天。主家请了鼓匠和阴阳两个乐班。道士的笙管乐，第一项“金鼓开坛”是每天早上的必有程序，意思是将各路神仙一一请来，享受供奉。

死者有五个女儿，两个儿子。均按传统的“成服”规矩穿戴。“服以饰情，情貌相配，中外相应。”（陈立，1994：510）“成服”是家礼的核心形式之一，所谓“恩有深浅远近，服有内外长幼”。今日之“成服”日趋简化，仅仅剩下穿白衣、戴孝冠、执孝杖了。民间依然按古礼，男子用竹制杖，女子用桐制杖。[①] 没有竹子生长的晋北，这些讲究当然勉为其难。家眷的眼前耳侧，均有从孝冠垂下的棉花球。因身份不同，所戴孝帽式样不同。孝帽上有两环卷麻者，是孙子辈。侄儿辈没有环线，重孙子孝帽前加上红点。女婿腰中缠有一圈围布。[②] 女儿孝帽的遮羞布是麻，儿子的遮羞布是白布。

（二）礼簿

死者杨氏的丈夫已经83岁，身体健康，在居室炕上的小桌前坐着，那里是受“礼金”的地方。前来吊唁的亲友陆续到达，礼宾主持仪程，按部就班。来客拿一沓冥钱，到正堂灵棺前，跪拜掩面，抚柩致奠，然后到里间交“礼金”。礼金记录在专门印有“礼簿”字样的小本上。来人把“礼金”放在炕桌上，坐在炕上的两位管账，一人记礼簿，一人点礼金。也有

---

① ［清］陈立《白虎通疏证·丧服》（卷十一）：“所以必杖者，孝子失亲，悲哀哭泣，三日不食，身体羸病，故杖以扶身，明不以死伤生也……所以杖竹、桐何？取其名也。竹者，蹙也。桐者，痛也。父以竹，母以桐何？竹者，阳也。桐者，阴也。竹何以为阳？竹断而用之，质，故为阳。桐削而用之，加人功，文，故为阴也。故《礼》曰：‘苴杖竹也。削杖桐也。’”（陈立，1994：513）

② ［清］陈立《白虎通疏证·丧服》（卷十一）：“腰绖者，以代坤带也。所以结之何？思慕肠若结也。必再结云何？明思慕无已。”（陈立，1994：511）

许多人送实物，床上堆着一摞送的毛毯。翻看“礼簿”，第一页写：“大女儿 800 元，二女儿 1000 元”，此页总计六千多元。仪式最后贴在门口的“祭礼花名公布”统计是：

累合计：13130 元、待续 50 元、13410 元。

黄丽如 800 元、高明如 1000 元、王勇 1500 元、范四大 1500 元、李清亮 1500 元。

葬礼中的最大花费是招待费用。饭菜、烟酒、花圈、纸件、供品、香烛、鞭炮、挽联、雇请道士、鼓匠、歌手等等。对一个农村家庭来说，无疑是个巨大负担。为减轻突来的负担，乡村社会形成了一个良性循环、相互辅助的运作机制。这便是“礼簿”上相互馈赠的功用。孝道不但是种精神，还必须转化为物质。从精神到物质的转化，就是通过礼物体现出来的情感交往。礼物的功能在于显示人情关系的远近亲疏。关系近的，礼金就重，关系远的，礼金就轻。礼物体现了两种功能，一是物质的，一是精神的。乡村中有一笔“礼金”常年“飘浮”于各个家庭之间，今天乡里乡亲把礼金送给了甲家，明天乡里乡亲又把礼金送给了乙家。这份由村落成员共同凑成的礼金，帮助甲家、乙家，渡过操办葬礼的难关。送出礼金者遇到相同情况时，包括甲家、乙家在内的乡里乡亲，又会把礼金送回他家。循环往复的系统不但是一种经济互助的实惠，而且是一种礼尚往来的人情。人们通过礼金，交换情谊，只有这时，金钱才彰显出最初的金贵。

经济运作方式是社区乡民建立的人情网络。谁也离不开这张“道德经济”的人情网络，每个家庭都是网络上的一目。一目破损，网络就会撕裂，兜不住整个社区的道义。通过礼俗建立的网络，为连接社区起到纽带作用，把居住于同一空间中的关系，按照传统，重复织补。这是一种关爱，一种提携，让生活其间者懂得共同应对遇到的人事突变的行为方式。

“礼簿”不是简单记录钱款的账簿，离开所依托的经济环境，就无法察觉其礼俗意义。离开网络，微不足道的捐助就失去了伦理意义。“礼簿”表达了一种社会义务，表达了血亲社会必须履行的义务。于是，人们小心翼翼地珍藏它，一是因为其他人家举办相同仪式时知道自己应该还多少礼，心中有数，二是保持一份温馨的回忆。

（三）三重级序：道士、鼓匠、大篷车

5 月 7 日上午 10 钟到达现场时，道士已经开始吹奏。道士在社区承担着操办丧葬仪式的使命，建立了一套与其使命相匹配的表演行为。乡民能够利用的品格庄严、风格典雅的音乐，就是寺院传承的笙管乐。我们到达时，鼓匠班正在吹戏曲唱腔《断桥》。他们来自吴城镇。

表 6－2：鼓匠班成员登记表

姓　名	年龄	擅　长	姓　名	年龄	擅　长
刘仁光	60	板胡。父亲，原县晋剧团	刘克力 二根柱	47	唢呐。揽头
刘冠军	20	笙。刘克力的大儿子	刘凤义	62	板鼓。刘仁光亲家，原剧团吹唢呐
范志中	47	梆子、铜镲	田金良	37	笙。海笛

表 6－3：道士乐班成员登记表

姓　名	年龄	擅 长	姓　名	年龄	擅 长
文玉柱	48	二胡	马　斌	30 多	笙
李　安	62	云锣	张　伟	30 多	管子
张老六	40 多	笙	贾道士	30 多	鼓。主唱

主家院外有片开阔地，一辆大篷车停靠墙根。卡车车厢面向场地，打开一边厢斗，伸出支架，就是流动舞台。车上安装了固定扩音器材，接上电就能用。简易齐全的设备，大大方便了民间表演团体。他们常年走村串巷，服务婚葬礼俗。由文化部科研机构研制的流动大篷车，确实方便快



图6-6 浑源吉村丧礼鼓乐班

捷，虽然车不好，路也颠簸，但总比徒步扛器材强多啦。

车上乐器有电子琴、架子鼓、板鼓、钹、板胡等，一应俱全。表演流行歌曲时，用电子琴、架子鼓。三位女演员，一位是在恒山遇见的河北阳原县晋剧团的女演员（可见她们到处活动），她还是先唱戏，然后开唱流行歌曲。另一位年轻女演员边唱边舞，十分投入，不时地一把一把擦汗，故意招人的留海，一绺绺地粘在脑门上。另一位男演员也唱流行歌曲。大篷车呈现出当地最年轻的表演群体和阵容，使得流行文化的农村版与城市版相差不远，也使其成为充分体现商业精神的形式。即使是演唱戏曲唱腔，在适当的商业味背景衬托上，也平添了些城市化的流行色和市场的生命力。鼓匠和唱家，讲究听众的反馈，所以一直存在深谙市场口味不断调整曲目的现象，“叫好不叫座”的唢呐、“叫座不叫好”的电子琴，都要求“叫好又叫座”的流行歌曲，在这种场合，太沉闷的曲调难以流传。

文化部门组装的大篷车，把城市舞台概念带给了乡村，把自然空间概念变为城市舞台概念。舞台概念的变化，使乡村草台上的表演不复是乡村形式，重要的是，台上的站立者对自己的定位彻底改变了，乡村戏台概念



图6－7　大篷车

与城市舞台概念结合一起，成为新模式。

村民观看表演时，主家竟然滑稽可笑地拿出了一堆衣服在广场上摆摊，其实没人过去看那些不合时宜的衣服。这种场合，主家提供给乡里乡亲的娱乐，是种联络感情的方式，是传统上对捐资吊唁者，谢之以宴享、酬之以娱乐的手段。主人背道而驰，兜售商品，违反祖制，实际上把花钱请乐班赢得的人情丢掉了。

葬礼聚集了三种表演，坐在院中央的道士班，坐在院门口的鼓匠班，院外街口的流行歌舞。空间划分上，体现了内外有别的级序原则。三种迥然不同的叙事格局清晰地展示出来。

传统葬礼一般有两班乐队：一班阴阳，一班鼓匠，歌舞表演则是传统戏班基础上延伸出的新形式，使葬仪又添新品种。道乐班是核心，鼓匠班是外围，比之鼓匠班来讲，歌舞班可以说是外围的外围，他们把招引观众的地盘扩大到家门口外的更大区域。我们看到，表演开始时，村中大多数人都围拢过来，一圈一圈地聚集在大篷车周围，说明这种形式比之唢呐乐班的宣传效果更明显。

图6-8 围观大篷车

道乐班、鼓匠班、二人台[①]、流行歌曲、歌舞表演，共同构成一套丧葬仪式空间的“核心系统”和“亚文化系统”。仪式空间的划分，简直就像棋盘一般，楚汉领地，界限分明，一目了然。乡俗礼俗围绕佛坛道场，构成了一套经典组合，不能拆解。依附仪式的半职业演艺人员，成规模地参与礼俗仪式的空间重组，使内外有别、互为表里的表现形式，达到生态

---

① 依附葬礼的大篷车另有专门演唱“二人台”的，我们在其他村的丧礼中遇到过。大篷车停在村中间，一男一女演唱二人台《走西口》。一对男女时而在离别中表现自己，时而又从情景中跳出来，直接对观众讲述和表白。主家请的一班鼓匠坐在家院中间。但到院子里看鼓匠的人很少，村民都看二人台。节目自然少不了喜庆祝赞，幽默搞笑。故事叙述中，演员表情严肃，气氛凝重，但插科打诨，却令全场哄堂大笑。

二人台是全国有影响的品种，阳高县还保留着一个专业剧团。2004年，出生大同、因唱陕北民歌出名的阿宝，注意到二人台的魅力。“阳高县二人台剧团”的演出每场八百至一千元，即使“台柱子”每场收入也只有20元。出场费高逾万元的阿宝想了个救助主意。中央电视台要为他录制专场，他提出演唱二人台，央视接受了。他顺竿子向上爬，提出请阳高县剧团的乐队，又被接受。唯一的二人台剧团第一次走进央视。或许一场节目并不能使剧团打响，但在当地却名声大振。进入央视最实际的后果是使剧团的演出费涨到了五千元，大同市各家企业都来邀请。县政府授予阿宝以“阳高县艺术顾问”的荣誉。

一个名人拯救一个剧团、一个名人挽救一个剧种的事，现代戏曲史上屡见不鲜。阿宝醉心家乡艺术，客观上提高了二人台的地位，使年轻人看到了希望。参与大型演出成为他们每天脑子里输出输入最多的信息。虽然剧团像抓着根救命稻草一样，抓住了机遇，但将来怎么走，仍是件难预料的事。

链上无以复加的密集程度。

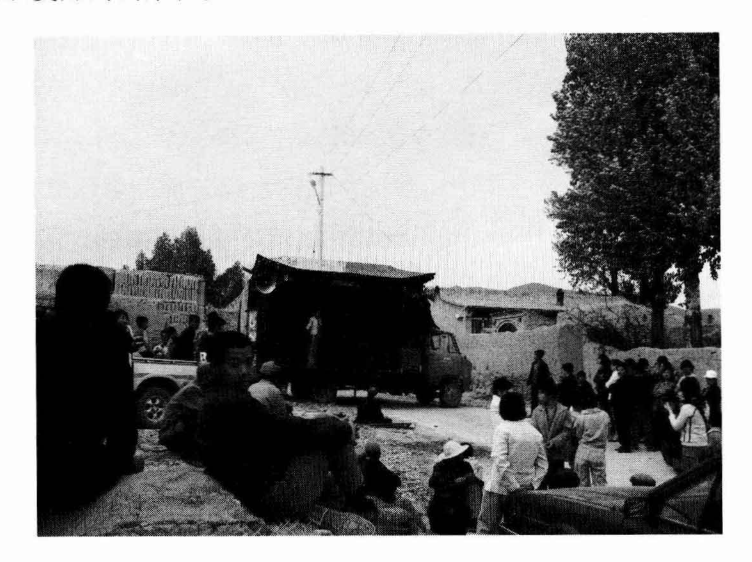


图6－9　葬礼外围大篷车上的二人台



图6－10　观看二人台的观众

我们在繁峙县遇到了院内院外各有一个性质相同的七人鼓乐班的情况，而不是阴阳、鼓匠内外搭配（两个乐班都用支架挂着马锣，班中的一个女孩子坐在架旁敲锣，这是乐班里最轻省的活儿）。两个乐班，编制一

样，为什么还要同时聘请？主人回答：院内乐班有“唱家”，演唱晋剧。院外乐班，只吹不唱。他们被圈在指定的“孤岛”中，各自发挥着功能。两片“孤岛”由表现方式决定，反过来，也决定了各自过日子的方式。

鼓乐是传统意义上的流行音乐，功能就是招引观众，参与仪式。与现代歌舞班相比，它又成了传统的、古典的。人们常说“前朝俗乐就是后代雅乐”，的确如此，身份的转变，是在比较的语境中显示出来的。现实中没有纯粹的高音与低音，只有不同程度的对比。新事物源源不断，无始无终，更新不懈，“流行的”成为“古典的”，“世俗的”成为“典雅的”，“大众的”成为“小众的”，最终都将成为传统。刚产生的流行音乐不但改写着“雅俗”关系、“古今”关系的界限，也改写着传统空间划分中的“内外”级序。原来属于外围的唢呐乐班，被新型艺术取而代之，成为传统。所处空间位置，也由外向内，趋于核心。另一层流行形式，占领外围，成了礼俗仪式中的最外圈。不断扩展空间中的声音级序，就被再一次定义了。

礼俗仪式，形式上具有稳定性，内容上具有多变性。丧葬仪式程序变化不大，但具体内容则可能与时俱进。仪式变迁与当事人的历史记忆和现实喜好有紧密关系，这是仪式程序变化不大而具体内容变化频繁的原因。葬仪用乐制度，多年固定，但选用乐班，选择乐曲，则与时俱进。每个时代的当事人都把现实的流行式样填进当下的时空。

（四）领班道士

下午2点多，因为阴阳休息时间过长（曲与曲之间拉得时间太长），主家与领班道士发生争执。举丧忙碌中的主家，没有忘记道士，嫌其消极怠工，未能尽职尽责，拿了钱不干活。领班道士什么样的人家没打过交道，硬着头皮辩解。不过看得出来，主人的牢骚还是相当管用，整个下午，道士没敢我行我素，勤快多了。毕竟没拿到报酬。他们知道，必须依赖主家的认可才能最后获得报酬。争吵之前，他们一直坐在那里闲聊，之后，他们不太讲话了，至少不像刚才那样。小小插曲，让人看到雇佣与被雇佣者之间表面上客客气气遇到实质问题决不客气的经济关系。

阴阳、鼓匠身份的历史定义以及在生活空间扮演角色的概念，虽然比之雍正年间废除乐户的年代、比之清王朝退位的年代、比之20世纪西方文化闯入的年代、比之1949年之后翻身解放的年代要模糊得多，却仍然影影绰绰地存在于实际操作或运作中，尤其乡村社会，人与人之间总有一些无形却又实在的身份界限无法逾越，在经济交往中就更加明显。平常客客气气，一旦谈论付费，立马显出身份定位的历史痕迹。那些能够拿出来羞辱对方的古老概念，立马就被金钱激活。

现场观察，知道道士、鼓匠之间，形成了一套对付主家催促、却只有业内人才能听得出来、行之有效的消极怠工办法。如两个乐班、或几样乐器，轮番上阵、相互替换，只要延续着声音，就算在干活，就算没中断。阴阳、鼓匠，配合默契，相互照应，心照不宣。再如把锣鼓敲上数分钟，间隙时间敲敲打击乐器，尽量延长时间等。无须说，两班人马实际演奏、喊韵的时量，就被这些小手段掐头去尾、各顶一半地缩短了。主家虽有怨言，但也不愿撕破脸皮，除非无声时间过长，乐班怠工太过分，一般只是婉言提示。时有言辞激烈的争执，乐班便老实一会儿。当然，仪式关键时刻，两班人马自然埋头苦干。

主家有人专门招呼乐班，提供服务，提供茶水、香烟、桌凳、电源、灯光、供品等，按照约定俗成的规矩，一应俱全。阴阳乐班围桌而坐，桌上摆设供品：一盘饼干、一盘水果（苹果、香蕉）、两束红色纸花、一盘白面馒头、一小碗米，其中插香。按照道士指示，供品被一样样码放整齐。虽然是道士作法，桌上还摆着佛像。道士所用打击乐器有击磬、木鱼、金刚铃。主持道士把几样法器放在桌上，用什么拿什么。每首经韵，用什么法器，他十分熟悉，所唱经韵，曲调流畅，音准极好。

阴阳是仪式主持者，所以注意身份。主持道士，头戴五佛冠，身披道袍，犹如戏装，华丽异常。他十分注意保护价值不菲的外袍，第二天出殡路上，细雨蒙蒙，他想抢我们的伞，显然是不愿意把颜色鲜艳、状况良好的道袍淋湿了。

主持道士开始很不高兴我们现场拍摄，带着戒备神情，三番五次甚至有

点急赤白脸地说："你们拍摄了，我就失业了。"他的戒备意识，我们理解。一怕我们是政府人员，取缔封建迷信活动，二怕偷学表演，严密看护借以为生的手艺。当然，更因为自己穿着瞩目道袍，比起别人来更加突出。

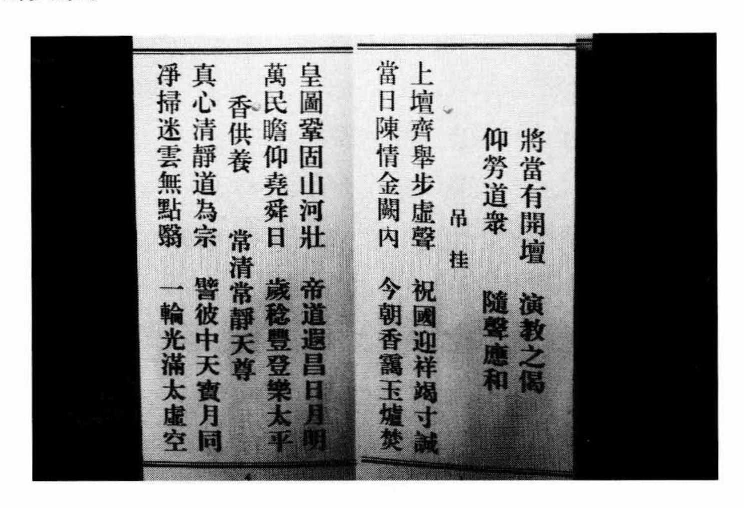
后来我们主动跟他学唱经韵，因为曲调结构是简单的上下句，听两遍就能跟着唱。他十分惊讶，知道我们确实是来自城市的专业音乐家，"采访民间音乐"的解释不假，那种不情愿被拍摄、怕影响生意的恐惧逐渐释然。这也是解决敌对态度的办法，用专业的方法让对方知道我们身份，消除被当成政府官员的担心。接下来的时间他不再难为我们，但似乎总有点绕不过面子的难堪。

他们演奏的曲调，相当程度地体现出与当地晋剧的亲缘关系，也体现出道乐随俗的变化趋势：从布道走向娱乐，从庄重走向通俗，从道观走向民间。以科仪为生的职业半职业伙居道士，把集当地戏曲、曲艺、民歌之大成的综合俗乐，作为自己赖以生存的载体，当然不会排斥最受当地人欢迎的晋剧。虽说"三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理"（燕南芝庵《唱论》），但在乡村背景中，受教理、教义、经文所限的道教音乐，其实不怎么做作，也决不超凡脱俗，与当地民间音乐保持着千丝万缕的关联。道教的科仪与音乐，经过长期演变，科仪的演礼程序与音乐安排，逐渐形成了一套约定俗成的定制：经仪有经仪的定规，忏仪有忏仪的定规，斋仪有斋仪的定规，醮仪有醮仪的定规，各有一套"依科阐教"的方式，但这些都是道观中的定制，民间葬礼中的用乐要世俗得多。[①] 葬礼让人们见识了道教仪式运作过程的具体程式，让人们看到了民间葬礼

---

① 道士们举行仪式时自然会按约定俗成的定规来演礼。虽然科仪的演礼程序与音乐安排大多有书为据，但并不是所有科仪在演礼时都一成不变地严格按照仪式书籍中的规定"照本宣科"，而在实际运用中通常还要由道教主坛来掌握和安排整个科仪的演礼程序：或增减仪节项目和音乐项目，或更换曲目，这在实际演礼时都是允许的，并非过去人们所说的"不能随意更改"，而只能说是在大体"照本宣科"的基础上，所增减和更换的项目都应与内容相关，不能"阴阳颠倒"，把"为孝众超荐亡灵"时演唱的韵曲——阴韵用于"为信众祈福禳灾"的醮仪中演唱，或把"为信众祈福禳灾"时演唱的韵曲——阳韵用于"为孝众超荐亡灵"的斋仪中演唱。只要不乱套，科仪的演礼程序与音乐安排完全可以因时、因地、因人作出适当调整，以便留有余地。（甘绍成，2003：）

与信仰的关系。



將當有開壇　演教之偈
仰勞道衆　隨聲應和
吊挂
上壇齊舉步虛聲　祝國迎祥竭寸誠
當日陳情金闕內　今朝香靄玉爐焚
皇圖鞏固山河壯　帝道遐昌日月明
萬民瞻仰堯舜日　歲稔豐登樂太平
香供養　常清常靜天尊
真心清靜道為宗　譬彼中天寶月同
淨掃迷雲無點翳　一輪光滿太虛空

图 6－11　阴阳的科仪本

仪式中，道士吟诵了多段近似旋律的韵文。这些无法用曲调和旋律概念形容的吟诵，都在乡村仪式中具有特殊意义。这也是“近语言—远音乐”的实例。张鸿懿《白云观道教音乐研究》一书，从声音形态上分析道：从语言到音乐之间，在传统词汇和概念中独成一格的类型，可归纳为：散白—韵白—直诵—音诵—吟诵—韵腔—诰—赞—叹—调—器乐。曹本冶提出的“远—近、定—活、内—外”三对两极变量的分析方法（曹本冶，2002：277－280），可以使仪式音乐的分析落到实处。这些概念不仅是一堆新名词，而是有着现实的分析意义。“远音乐—近音乐”的概念，分析乡村仪式时尤具实用性，这是一个辨认音声级序的途径，让人认识到各种各样的声音在充满鸡鸣犬吠、噼里啪啦爆竹声响的仪式中的意义。

近似旋律又不似旋律的吟诵，之所以在音声环境中有所区别又成龙配套，就是因为处于不同仪式阶段呈现出来的需要应用语言又需要延伸语言和超越语言的语境。与其说超语言的吟诵具有一种神秘性，不如说在仪式语境的配置中，一系列配合吟诵节律的行为动作，提升了实用功能层面上的意义，使其富有了灵验性和冲击性。联系前面的语言、后面的音乐，在

前后文的远近关系中，显现出一步步强化或一步步弱化的趋势，呈现出由生活到艺术、由日常到仪式、由凡俗到神圣的递进顺序。我们说中国是个音乐大国时，并不是只想着旋律悠扬、思想深邃的琴曲和笙管乐套曲，还有无处不在的流传于道士口头上平平常常的吟诵。

晚 7 点举行祭酒仪式。大篷车上的红绿闪光灯应该在夜间点亮，但因停电，添热闹的景象没搞成。晚上“唱家”还要继续表演，也因停电只唱了几首就走了。

近午时，天要下雨，家人赶快把“纸件”收起来。

（五）打破分餐陋习

中午，全体来宾集中吃饭。杨家人刚在一处新宅基上盖了栋大房子，尚未装修，中间空着，可以排放许多桌子。当天摆放了 18 桌，每桌 10 人，宾客入席，满满当当。院子中间是临时伙房，围着白围裙的厨子正忙着收拾菜。一侧临时支起大炉灶，大锅蒸着高高几笼屉馒头。

按照当地习俗，道士、阴阳、鼓匠与主人、客人一起用餐，戏曲演员和表演流行音乐的人也同时入座。这个习惯与陕北很不一样。按照陕北习俗，“吹手”要在主人“待客”的整个过程中“伴宴”，直到客人餐毕，才能单独吃饭。被陕北“吹手”视为极端歧视的习俗和制度至今沿袭不改，因此陕北吹手说“走在人前，吃在人后”。晋北的阴阳鼓匠，却有另一番待遇，不但没有“待客”、“伴宴”的苦差事，而且与主人、客人平起平坐，共享盛宴。陕北的规矩几乎是全国到处都有的陈规，一时间，我们反而不知道到底是应该为晋北的阴阳、鼓匠翻身做主人的新规矩高兴还是为改变传统规矩感到诧异。

无须说，跟主人平起平坐，一起用餐，自然与主人吃的一样。每家人办事都张罗铺排，奢侈靡费，没有油星的饭已经很少了。一桌上没有十几个菜，拿不下来。这顿午餐，一共上了二十道菜，前十道冷菜，后十道热菜，大圆桌上，架盘摞碟。与主家人同桌共餐，让鼓匠感到自尊，所以年轻鼓匠没人觉得地位底下、受欺负、受委屈，跟着客人一起悠闲地吃一顿

香喷喷的盛宴，按时拿到报酬，饭后，他们一边剔着牙，目光中流露出一丝难得的温暖。这真的有点惬意！

需要追问的是：举国乡村的吹手与主人分餐的“陋习”何以在晋北网开一面？难道晋北的老百姓特别尊重鼓匠？难道晋北老百姓具有对待民间艺人的平等观念？其实，晋北的老百姓与陕北的老百姓一样，对待鼓匠的态度没什么两样，原因出在这里的文化背景上。

打破分餐规矩，实际上反映了晋北两座宗教名山对周边地区百姓的巨大影响，五台山和恒山的宗教背景不是无形的，一定会落在当地人的具体行为上。当地人的所有人生礼仪，几乎都免不了采纳佛教、道教仪轨，对待和尚、道士主持仪式的态度，也就转化为对待仪式执行人的态度。即使某些时期主持仪式的不是和尚、道士，只要主持者做着相同的事，就会得到相同的待遇。于是，晋北鼓匠非但没有像其他地区的同行那样为别人“伴宴”，吞咽残汤剩羹，反而理直气壮，了无羞涩地与主人、宾朋平起平坐。这真是宗教庇护带来的最实际的好处！两座宗教名山养育了千千万万出家人，也让那些没出家的伙居道士受益匪浅。

中国人最在乎吃饭规矩，打破禁忌的晋北鼓匠，比之陕北吹手来讲，多了一份自尊。陕北吹手，人人都翻来覆去地向外乡人诉说自己受到的不公平待遇和委屈，所举的事例又几乎众口一词：“伴宴”与“分餐”。所以，晋北鼓匠的优厚待遇，实在是五台山和恒山的神赐。

中午与同桌的鼓匠和女唱家在茶暖饭香中聊天，他们狼吞虎咽，为菜肴的丰盛感到满意。道士在另一桌上与主人吆五喝六地划拳喝酒，绝没有不吃荤的习惯，直到最后剩下一桌桌杯盘狼藉为止。走到哪里，吃到哪里；走到哪里，睡到哪里；能解决一顿饭，就解决一顿饭；能多喝一口酒，就多喝一口酒；能节省一点钱，就节省一点钱，成了依附在乡村仪式中的演出人员积蓄财富、精打细算的日常盘算。吃罢午餐，主人开始把高高摞起的一层层盘蝶碗筷收拾停当，客人和阴阳、鼓匠、演员则起身离座，抹抹嘴，找个地儿休息，享受着被人伺候的待遇。当然，稍事休息，阴阳、鼓匠还得开始下午的表演。

（六）穿村巡游

第二天出灵，7 点钟起床，简单梳洗，直奔吉村。8 点多赶到杨氏家，仪式按部就班地进行。出灵在即，家人撕掉门楣、门框上的挽联、白纸，收集一起，在灵前烧掉。花圈与纸件都抬到院门前狭长的胡同中。

出灵队伍，需环村一周。领队第一人，挑一副担子，前面一个瓦罐，后面一个竹筐。瓦罐盛着做熟的菜，竹筐盛着木制小棺材、木炭、米面、香、水、纸钱、油灯盆。这些象征性物品，是给去世者阴间享用的。队伍接下来是孝子与一大群招募的小孩子组成的抬着各种“纸件”的“方阵”。再接下来是鼓匠班和道乐班。

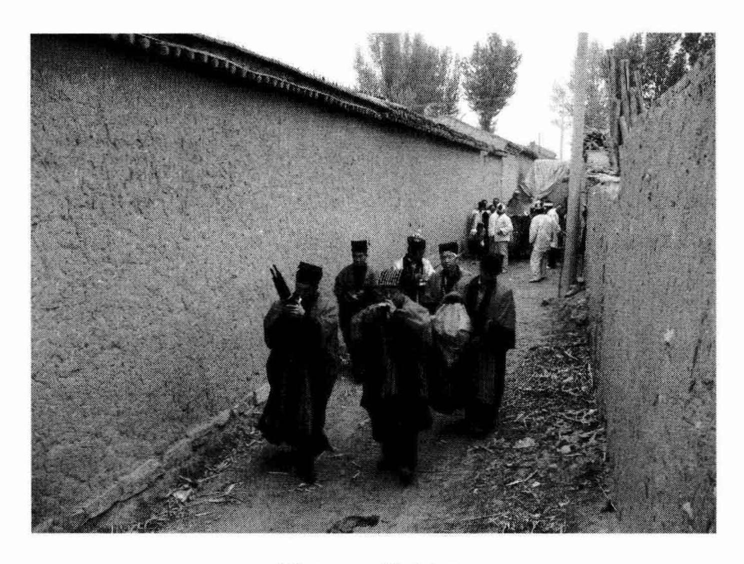


图 6－12　导引出殡

鼓匠班走在道士班前，与前贵后贱的顺序相反。主持道士，率领阴阳。两套班子配合默契，在院中演奏时，你吹一阵，我吹一阵，一动一静，一忙一歇，不冷场就行。绕村巡游时，却必须同时演奏，不敢稍事停顿。这是体现丧家孝道形象并展示于全体村民面前的重要时段。别人可以不到丧家吊孝，但绕村而行，会让家家户户看到。即使人家不出门来看，也得让家家户户听到。所以要广造声势，动静越响越好。两个乐班不敢懈

怠，一路吹吹打打。虽然两种音响，互不搭调，但一路行进，声响蔽空，图得就是这个效果。

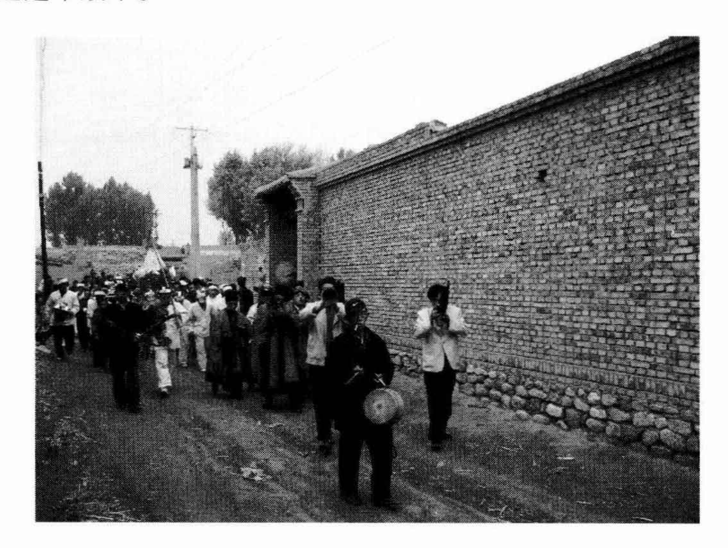


图 6－13　浩浩荡荡出殡

有专人在队伍前面放鞭炮，仪式中的鞭炮声类似麻雀战、游击战，零零星星，这里响一下，那里响一下，到达一个重要地方驻足时，立马升级为阵地战，响成一片。这是乡村仪式中最重要的导向性声音。



图 6－14　牵棺者

杨氏之孙，抱着重孙，手执彩幡，跟在两个乐班之后。队伍中心，是由16个男性壮劳力抬着的棺材。棺材前面，死者丈夫拉着一条白布，一头拴在棺材前，一头搭在肩上，象征性地拉着。真正用力的是16个扛夫。绕村线路，基本沿村中的主干道一圈，先行至村南，再返回向北。因为路线长，扛夫们经常要停下来休息片刻。有些地点则是必须停的，如主家老宅前，必须停留，主家新宅边（5月7日中午吃饭处），也必须停留。两地停留，是为了让死者在生前居住的地方再看一眼。因为昨天下过大雨，早晨又一直断断续续下着小雨，村里土路，泥泞不堪。单独行走，遇到泥洼，可以绕一绕，杠夫则因为相互间必须保持的固定距离，不得不直接踏在泥泞中。泥泞使抬棺者步履维艰，扛着数百斤的棺材跟随鼓吹队伍忽快忽慢地走动真是不容易。虽然落雨，天气清凉，他们却是大汗淋漓。这份钱，挣得不易。



图6-15　抬棺者

队伍最后，是七辆驴拉的木制两轮大车。白衣白裤的女眷们分乘其上，头上的白布条，一上一下地忽悠着。驴拉木车的景象难得一见，坐满一身孝服的家眷们的古老交通工具，十分触目，让人感到难言的凄凉。这种没有任何现代痕迹的古老出行景观，让人仿佛站在汉代画像砖出行图的



图6－16　招摇的纸件

面前，产生重回古代的恍惚。女眷们走一段，哭一段，时断时续，哭哭停停。无论是家眷的素服，还是纵横的泪水，都与牲口拉大车的古老图像一样，让人感到真实。有个中年妇女从车后颠簸下来，满身是泥，狼狈不堪，跌跌撞撞，赶快跑着爬上车。大部分人已经坐不稳马车了。



图6－17　路祭

孝眷倾巢出动，拖拉长长行列的绕村出游，不失时机地告诉全村乡民，规模是显亲扬名、敦伦修行、动人心弦的景象。那些三三两两从大门里探出头来并向游行队伍行注目礼的人，总让抬棺绕村的家眷陶醉。整车整车的素服孝眷，哭声震天，轰轰烈烈，灌满街筒子走过去的景象，加上笙管齐鸣，唢呐阵阵，象征了传统，象征了孝道。乡村社会，拥有了孝名，就拥有了威望；拥有了孝名，就拥有了人缘。于是，这种行为得到了有效地持续，趋奔竞逐。虽然耗费人力，穿村巡游，搭进钱财雇佣抬棺者的消耗，似乎是那么无谓，但传统仪式，以社会道德为根基，不容置疑。



图6－18　绕村

（七）田埂上的浪漫——旋棺

出殡队伍最后向北，在村口举行旋棺仪式。吹唢呐的鼓匠，退出仪式。鼓匠班与道士班在仪式中所发挥的功能，此时看得清清楚楚，进入核心仪式，鼓匠班就被毫不客气地排除场外。

领队道士，手执招魂幡（招魂幡扬起一缕缕的长长纸条，被风一吹，晃悠悠地表达着什么），引领整个队伍，围棺而行，左绕三圈，右绕三圈。领队道士的红色道袍，鲜艳夺目，飘来飘去。他是一队之冠，一个接着一

个的家眷，使整个队伍头尾衔接，前后接踵。家眷众多，旋棺队伍形成里三层、外三层的密布状态，分不出个头尾内外来了。如此场景，才能理解那身鲜艳道袍的醒目作用和领袖功能，也只有这时，才能理解乐器发出的音响在仪式空间发挥的引导功能。道袍使旋棺者清楚地看到自己的位置，辨别队形的交叉顺序。主持道士勇往直前，他的前面仿佛出现了一个场域。从局外人的眼光看，可以准确无误地否定那个虚拟场域的不存在，但道士走过去了，所有的人跟过去了，一个圆形场域就清晰地画出来了。



图6－19 开始旋棺

这是一场由全体孝眷参与的戏剧表演，一幕发生在田埂上、以村头空阔处为场地、以乡村为真实背景的表演。旋棺被演绎为一场精美绝伦的艺术表演和族群情感的交流方式。这个地点饶有意味，后来我们在附近走遍每个角落也没有找到一个如此贴切举行仪式的地方。顺着田埂，然后是刷地一个大下坡，直达地势平缓的村路，如破网而出的鱼泻到池塘里。人员众多，密密麻麻，满满当当，里三层，外三层，拉开阵势，遍布田头，形成了一个仪式需要的具有震撼规模的人数。回头一望，每个道士，每个孝眷，每个孩子，连成蜿蜒逶迤的行列，踏着前人足迹，循规蹈矩，绕来绕去。他们小步行进，亦步亦趋，按照音乐定下的节奏，缓缓而行。众人盘

成一圈一圈，一会儿向左转，一会儿向右转，一会儿在内圈，一会儿在外圈，真是一幕活脱脱的戏剧，而且是对传统表演做了延伸性发挥、潇洒出尘的戏剧。

不知哪位道士发明了让族众参与的“旋棺”仪式，把唱韵吟诵、禹步行卦，纳入乡村环境。让每个人步着前人后尘，跟随绕行，真是太打动人了。旋棺突显了仪式的视觉效果，散布空旷地境，外圈裹着内圈，左向转向右向，配以笙管和鸣，体现了气势催人的规模效应。一个人行走在分不出个头、也看不见个尾的大圈子里，感到自己参与形成的气势，同时感到对家族共同体的责任。这不就是一个家族希望在缺不得每个成员参与的仪式中体会的凝聚力吗？这里，个体生命变得无关紧要，每个成员都会感到自己是那条剪不断的长长行列中的一员，情绪和众人一起起伏，作祟的当然是万众一心的群体归属感。维系家族，团结一心，素来不变的常理，采用了一种流畅到位的方式，像游艺意识一样灌输到游走者的心底。这是传统的行列，仪式的行列，一部由道士引领、由眷属串联的行列，一部变化着队形、变化着情绪、手舞足蹈的行列。



图 6－20　旋棺场景之一

这景象的确让人感到悲壮。苍天似乎有意制造生离死别的气氛，道士

似乎为操控阴阳的魔力找到了同谋，每个人都能在阴霾密布的天庭下体会悲从天降的暗喻。女人的敏感尤其突出，她们早已泪湿素衫了。何以有那么多伤感的诗篇与“小雨霏霏”相关？绵绵不断的雨点确实可以贴切地比附于绵绵不断的哀思。笙管乐器上瀑布般流淌的音符，随着淅淅沥沥飘落的小雨倾泻田头，音符似乎也被打得湿淋淋、水露露的，把田园罩在一派悲鸣之中。如同电影中一幅没有配上声音的画面就无法把情感烘托出来一样，一旦乐声涌起，一旦鼓声隆隆，无情画面背后的意蕴，就被瞬间激活，泼洒到天地之间了。田间地头，阴雨交加，乐声大作，万头躜动，这种冲击力更以现实的真实性让心灵震撼。此时此刻，声音才显示出无以比拟的空间效果，使发生在田间地头的仪式变得庄严肃穆，使天地为愁，草木凄然，使一幅平常景象罩上超凡虚幻的光环，使从来不懂得表演的人体会到表演的神圣，使人生礼仪的最后一幕变成一场告别的戏剧。

因为道士处于游走状态，你站在一个位置，只能从乐器朝来的方向听到飘过的一个乐句，然后又消失在背向中。一会儿出现，一会儿隐伏，一会儿隐退，一会儿登场，恍惚间就有了一扬一伏、一明一暗、此起彼伏、若有若无的效果。让人领略即使靠录音技术的强弱调控也无法掌控的神妙，让现场的神秘更添悠远。仪式场地的边界，位于声音效应终止的地方。我们站在“剧场”边缘，判断着乐队对空间的统治力。无须说，处于场地中心地带，即使是忽东忽西、飘浮不定的音响，依然有效，甚至更加有效。声音飘浮不定，恰恰是道士击中要害的点穴之笔！

我们叙述的是一群乡村音乐家，如果不能把这一阶层在乡村仪式中画龙点睛之处叙述出来，他们便成为一群多余的人，他们手中的“魔杖”便失去意义。“魔杖”就是释放能量的乐器。没有点石成金的能量，乐器便成为摆在音乐家手中一副毫无生气的道具。只有当人们感到乐器对周围环境产生了直接影响，发出的动静直接影响到传播范围内人们的行为，传达了主持人意志并控制听众行为的节律，乐器才不再是一件可有可无的摆设。如同乐器是演奏者器官的延伸一样，音响也成为演奏者生活圆径的延伸，起到支配仪式、赋予现场以勃勃生机的作用。这时，笙管就不是一根根长长短短、高高



图6－21　旋棺场景之二

低低的空竹管了，而变成布奠倾觞、哭望天涯的指挥棒，变成真正意义上的操控受众行为的“魔杖”。乐器是解读乡村仪式情感资源的一个孔道，笙管成为调动家族步履的“导管”。吹奏乐器的道众，大声喊韵的道长，此时就被受众视为领袖了。怨不得，做道士的怎么那样开心！

或许真是老天爷帮忙，天天演奏这套大曲的道士，演奏后尚不能从悲怆氤氲中自拔，个个表情凝重，若有所思。音响铺垫气氛的场景，就是听觉占支配地位的场景。看看所有的人，表情悲悯，神思悠远，难以自拔的神情，说明了歌唱奏乐与现实场景本该不即不离的作用。从存在的意义上讲，一个生命个体随着岁月消失了，生命转化为一缕飘逝的声音，有什么能比采用虚无缥缈的声音感受另一种存在更适合呢？受众的悲伤传达出只有他们听懂了笙管的悲伤并与演奏者心中的体验相互沟通时才有的表情，这是演奏家一辈子都希望与倾听者之间产生比语言交流更高一层的心领神会的交感境界。

这种体验是哪个聪明道士发明的？道士常常使用一些小手段不失时机地调动家眷的参与性和积极性。实在说来，“旋棺”的手段，他们真是用大发了。投其所好，点到了中国宗族性群体的要命处。画地为圈，逐队而

行，既不沉闷，又不张扬；既是行礼，又是娱乐；既是精神层面的孝行，又是艺术层面的调剂。

道士们的导演，绝非胡作非为。丧礼是一个让人处于某种精神恍惚、远现实、近艺术的时刻。此时此刻，引导家眷进行一场“准戏剧”的表演，超越平凡，相互温恤，恰如其氛，恰如其时，绝非多此一举！谁也不会觉得如此编排过分，谁也不会觉得让一家人在一起翩翩起舞荒唐，谁也不会觉得让一族人原地兜圈子滑稽。旋棺仪式，就是希望模糊艺术与生活的界限，就是希望模糊现实与幻境的区别，就是希望让人沉溺于此情此景——一种可以相互安慰的虚幻世界。旋棺可以作为彰显家族机制的行为文本，因此就有了宗族含义、仪式含义、艺术含义的三重合理性！

不难看出，旋棺注重的是全体家眷的参与。不像葬礼中频繁的下跪、没完没了的磕头、翻来覆去的上香那样机械呆板，而是转换方式，赋予行为以趣味感、变化感、集体感，总之是以艺术的提升，艺术的点化。驱除沉闷，传播和气，画龙点睛——丧葬仪式最需要的“精气神”。不能说旋棺仪式的参与不同于叩拜仪式的参与，其实，两类行为在推动家人的参与性上是一致的，但两类行为的参与感则完全不一样。如果说整个葬礼家眷参与的行为主要是沉闷的跪拜和上香，偶尔有道士踏罡起舞、挥麾于庭的话，旋棺则让全体族众以戏剧的方式参与到“游艺活动”中，把道士的“独舞”，延伸到孝眷的“群舞”上。这是科仪仪式内容中道士阶层的天才创造。古今关于孝道的宏大命题都在旋棺仪式中与普通民众的朴素行为结合，定格在浪漫的戏剧与现实的孝行之间。导演成功地催发了每个家族成员的心灵颤动与相互共鸣，这大概就是为什么道士离开城市却在乡村如鱼得水的原因。

旋棺俨然成了一场附带家族精神的娱乐游艺。细心思量，它之所以能够成功地调动族众的参与，就在于“左旋右旋不知疲，千匝万周无已时”（白居易《胡旋舞》）、百旋不厌的形式。集体游艺的形式，略带神秘的形式，吸引了家人，感染了家人，赚足了人气。我们无法描绘绕棺行列中每个人面庞的表情在氤氲的光线下或浅或深的变换，无法描绘跟着道士旋来旋去的族众在绕行中是否有点眩晕并因为身处庐山、不辨方向的眩晕而生

出天旋地转的神秘体验，但那的确是一张张散发神圣表情和兴奋盈颊的面孔。毫无疑问，实际上，旋棺把平凡的绕圈，升华为高于平凡的仪式艺术。



图6－22　旋棺场景之三

南方原属楚文化辖域中广泛流布的“跳丧鼓”，[①] 与晋北“旋棺”异曲同工。“跳丧”仪式，同样是围绕棺材，边歌唱、边击鼓、边敲锣、边舞蹈。尤其土家族的跳丧仪式“撒叶尔嗬”，舞蹈成分更是主导因素。从发生学角度考察，围绕棺材旋转，应该是十分古老的举丧行为，是中国人创造的表达情感的方式。民俗研究提供了大量丧葬仪式的目的是为驱除丧亲恐惧、重聚族众信心的理论，无论是西方的还是中国的，这些理论无非是想证明，处于特殊时刻，一个社区、一个家族的成员，需要手拉手、脚跟

---

① 各地的丧歌名称不一，仅以湖北一省为例：鄂中名为“丧歌”，鄂西既唱且跳，名为“跳丧鼓”、“kao（意即敲）丧鼓”，鄂北则名为“孝歌”、“转丧鼓”、“打丧鼓”，还有的地方名为“坐夜”、“闹夜”、“吵夜”、“神歌”、“笑歌”、“丧鼓”、“阴锣鼓”、“散忧祸（撒也合）”……等。唯独鄂西北的丧歌名称奇特：“北三县、两郧均（郧西、郧县、均县）”和十堰市，称为“待尸歌”或“打待尸”；而“南三县、两竹房（竹溪、竹山、房县）”和神农架（古房县包括神农架林区），则称为“代思歌”或“打代思”；也有称为“代诗歌”或“打代诗”。吴昌：《民歌与民俗——鄂西北“丧歌初探”》，《江汉大学学报》1986年第2期，第37页。

脚、肩靠肩、臂把臂、面对面、心连心，重聚亲情，重拾信心。如此需求，最好的表现形式就是围绕一起旋转歌唱。舞蹈让人热血沸腾，音乐让人温暖如春，旋转让人相互体贴。歌唱舞蹈的中心，旋转围绕的中心，自然是刚刚离世的亲人。于是乎，手拉手、脚跟脚、肩靠肩、臂把臂、面对面、心连心，长歌当哭，围棺而绕，联袂把臂，盘旋踏歌，就是最佳选择。如此才能面面相觑，如此才能心心相印，如此才能同病相怜，如此才能根叶相连，如此才能藕断丝连。因此说，晋北道士的“编导”，绝非空穴来风，而是扎根本土，有根有据。



图 6－23 阴阳唱韵

楚文化辖域中的“跳丧”，整夜围棺歌唱，持续时间漫长，不像晋北旋棺那样凝练集中，那样戏剧化。晋北道士把遗存于南方老古风俗中的缓慢步履，提升速度，拉成队形，集中调动，因而形成高度舞蹈化和戏剧化的仪式。从南方的跳丧，到晋北的旋棺，无疑是一种古老仪式从原生态到戏剧化的缩影，但两者都忠实地保留了围棺而行的基本线路。南方缓慢绕行，晋北快速旋转；南方击鼓敲锣，晋北笙管齐鸣；南方口唱吟诵，持续整夜；晋北笙管喧阗，短小凝练。一南一北、一巫一道、一歌一乐，相互呼应，各自在领地发挥着安抚眷属的仪式功能。试想，没有旋棺，何来仪

式中那么多的精彩和曲折，何以宣泄刚刚痛失亲人的悲怆。古往今来，到底有多少双耳朵在旋律旋声中谛听、同时伴随着旋转的节奏、迈出时而沉重、时而轻松的统一步伐？因而体尝到万众一心、众志成城的抚慰与欢欣？

这些理应被视为体现民族精神最本质特征的表演，今天仍然以最古老的方式延续着。当今社会营造的各类活动，已经看不到多少能够印证中国民俗的东西了。华夏旧俗到底存在于人们的想象中、古代文献中、还是实际发生于乡村仪式的现场画面和音声环境中？旋棺仿佛是一种善意提醒：这是一种为亲人送别的方式，也是一种亲切的送别方式。旋棺的铺排，倒是让我们找到了古老仪式追求的诗心。

就在人们为仪式精神的失落担心不已之时，我们却柳暗花明，找到了灵动的旋棺。这绝对是一个中国式的仪式，绝对是一个家族式的仪式，绝对是一个体现家族意志、体现中国精神的仪式。没有什么可以让一个家族在集体旋转中保持团结的方式更聪明了。左转三圈，右转三圈，围绕先人，围绕亲人，围绕传统，围绕艺术。还有什么比旋绕更让刚刚丧亲者感到暖心暖意的安慰呀？还有什么方式比这个圈圈画得更圆啊！

初遭家难的眷属，在泪眼和悲伤中相互凝望，而我们也在一边体会着旋棺的魅力。旋棺仪式如此动人，奇怪的是，具有震撼力、冲击力、惊心动魄的一幕，却从未被人记录，其中包藏了许多我们不知道却应该知道的乡村仪式的壮丽景象和感人画面。电视人太迟钝了，他们的镜头还没有聚焦乡村仪式，音乐家的目光已经瞄准了。我们真是得天独厚呢。

没有真实，就没有这样的感受，天赐的蒙蒙细雨呀，我宁愿付出淋湿衣裳的代价来体验和记录这样的情景！

（八）告别的声响——摔盆

悬棺之后，全体孝眷依次跪在湿漉漉的村路上，前面站着“独领风骚”的摔盆主持人，后面站着手持笙管的一排道士。经历了悬棺的戏剧表演，扮演者突然安静地跪在刚才还是喧闹杂沓的土路上。有声与无声的对比，旋动与止息的对比，动与静，行与歇，张与弛，大概也是仪式设计中

的戏剧性因素之一。这条逝者魂牵梦萦的土路，此刻跪满了送别的家眷。绵绵小雨洒落田埂，湿润的土野中，在突然的静场中，显得异常冷清。主持者背对村庄，领导队伍，全体孝眷跪拜中间，道士殿后，铺排出一种令人悲从中来的场面。两面站立，中间跪拜，对比鲜明。



图6－24　摔盆场景之一



图6－25　摔盆场景之二



图6－26 摔盆场景之三

全体孝眷跪拜，安安静静关注“摔盆”仪式。道士在背后奏完《千声佛》，静止肃立。全体静场，主持仪式的老人，手执瓦盆，执行“摔盆”。他慢慢点燃香烛，提醒孝眷一次次磕头。

当地人说：摔盆意味着后代不能再为先人端茶倒水，供饭伺候，从此把碗盆摔碎。道士解释：先人上路，鬼怪会拿迷魂汤诱惑他们，喝了迷魂汤就再也找不到回家的路了。摔过的盆，意味着鬼怪给先人喝迷魂汤的盆是漏的，欲喝却无，滴水不进，因此仍可以找到归途。不管哪种说法，摔盆都是信仰体系中具有重要意义的象征。因而，此声此响，就不是一声物理意义上的闷响，而是一个观念和愿望实现的标志，也是仪式的划分界标。

仪式的音声环境，必须理解不属于音乐家研究范围却对民俗仪式来说具有特殊意义的声音。摔盆不过是一声闷响，但却是葬仪最“响亮”的聚点之一。不起眼的闷响，恰恰是令上上下下、乡里乡亲最关注的声音。摔盆主持人一直端着那个意义重大的瓦盆，故意让人长时间的注视，欲行又止，不轻易摔落。等待和拖延，产生了重视和期待效应。处于核心位置的道具，成为全场注视的中心，于是，托着瓦盆的主持者，也就成为全场注

视的中心。他煞有介事，慢慢腾腾，故意拖延作为叙事轴心作用的音声的出现。终于，待在场者心理上做好充分准备甚至有点急不可耐的等待铺垫中，待全体孝眷因为长时间下跪而略感疲倦和焦虑后，主持者才略显夸张地举起瓦盆，郑重地摔在地上。

期待中的“声响”其实不大，因为瓦盆是件农耕时代的陶制器具，与地面相同，均非共鸣体，质料一样，土对土，泥对泥，相互接触，不会产生撞击，远没有现代器皿能够制造出戏剧性声响的巨大能量，更没有嘹亮醒耳、声震四座的效果。“噗”的一声闷响，与我们期待的戏剧性效果相差太远，如同精心打造的悬念被一杯白开水随便冲淡了一样。但这就是生活的真实，平平白白，悄没声息，不藻其华，不饰其响。但这个行为，是整个仪式的中心，声响在当事人心中，沉沉如雷，掷地有声，如同噩耗惊魂，如同不由分说、劈头盖脸地震荡一样，永生难忘。

长期间静场后，家眷们真的有些撑不住了，一天的超常悲痛，早已超越了承受力。终于，沉闷的声响，宣布了一项仪式的结束，标志着长达三天的葬礼，全部结束。



图 6－27　摔盆之后



图6－28　摔盆之后最后的哭泣

“摔盆”之后，男人们不约而同地说“完了”。忙活着把带来的花圈纸件装上三轮汽车，与棺材一起拉向坟地烧掉。女眷们因为亲人再也不能相见和永远离开村庄而热泪盈眶，扑在棺前痛哭。尚未风干的眼泪，注定要为亲人再流一次。按规矩，女性不能随棺而行，跟到坟地，只能就此分手。有些人舍不得，有气无力地蹲在那里不挪窝。家眷们开始相互“收头”，把对方头上的孝帽和遮羞布摘下来。男人们也各自把套在外面的白色孝服脱下来。按当地规矩，白布衣帽不能直接拿进家门，必须从墙外扔过去。

整个葬礼仪式用于音乐的花费：道士乐班800元，鼓匠和大篷车上的演员2000元。具体分配，自行决定，主家不干涉。一般情况，鼓匠每人30元（上午加班，没有加班费），女演员每人200元。可以看到，女性在收入方面不但不低于男性演员，而且出现了倒置情况，她们因为惹男人眼球，反占优势。只要有女演员，观众就会多，主家当然希望来宾和看热闹的人多，招引手段常常是年轻漂亮、穿着性感、舞蹈动作具有诱惑力的女演员。无须说，为女演员确定工资标准的是来自城市文化女性地位特别是女演员地位高于男性的潜台词。虽说乡村社会对城市文化有着清醒的距离

感，乡下人知道城乡二元结构是塑造自己“永世不得翻身”命运的根源，但他们依然老老实实跟着城市文化亦步亦趋。在乡村生活中处于服从地位的女性，却在演艺圈里高高在上，让统治乡村社会的男人们尴尬的地位，确实不是农村女性自己争来的，而是来自城市同行的馈赠。

结　语

在中国繁星般的村庄里还有多少有待发现的壮丽景观和级序秘密，对于广大的乡村世界，我们不知道的东西太多了。因其如此，历史才注定要有一批人在一个长久的时段中要与农耕文化不弃不离，密切关注乡村的物质“贫困”和非物质文化的“丰富”互为依存的存在。

仪式音乐的初步设计开始可能零零碎碎，“音声环境”却无意中在一个视点的凝聚上，拼起了一幅乡村生活的真实图景。在乡村葬礼中游走，每个人都能够感受到熟悉却未加逻辑解释的“音声”世界发挥的令人感动的效果。“音声环境”是从乡村语境中、从寺院道观的礼乐文化史中重构的新概念，但它却提炼出一组古老的意象，只不过使用者选择进入这一文化空间的途径是民间信仰和声音世界罢了。从变迁的历时性角度看，音乐行为、音声环境直接影响着音乐的种类、风格的选派，反映着历史和社会在变化与转型中相互适应的取向。

地方礼俗中具有特殊意义的“旋棺”，向未见诸记载，却形成了一套非官方的让当地人尊崇的仪式程序，把信仰行为和崇敬孝道表现为一种近乎戏剧的表演并给予淋漓尽致的展示。这是中国人把乡村仪式升华为戏剧艺术的典型渠道，置身其中，简直有点直上云霄之感。我们既在其中体会到宗教仪式的庄严神圣、宗族精神的凝聚意愿，又感受到艺术形式产生的强烈亲和力和感染力，这是民间表达的独特角度。

丧礼中的击鼓奏乐，踏罡起舞，说重不重，说轻不轻，表面上是吹吹打打，旋来旋去，好像是道教舞蹈，本质上确实以游艺方式表达了儒家文化的核心“孝道”。在家族文化的强大背景下，道士不得不打出一张体现

儒家文化、感动所有在场者的悲情牌，以艺术的方式淡化了道教的清虚，塑造了整场凝聚家族人气、热热闹闹的旋棺仪式。旋棺仪式，既可以权当作道教的舞仪，也可以略当作儒家的执礼，就是这些融合了儒道因素的礼俗，塑造了中国式的、让每个参与者认真对待的孝道精神和举孝行为。可以看到，乡村仪式已经不是儒家一统天下那个时代的乡村仪式了，也不是道教一统天下的那个时代的乡村仪式了。这场简直可以用“触目惊心”来形容的表演，揭示了道士在乡村仪式中对家族权威的利用，这不是对儒家文化的挑战，而是合谋。从整体上看，旋棺之所以感染人的强大效应，就在于既光大了儒家的孝道精神，又体现了道教的灵活机制。

仪式的音声，从一个世纪传向另一个世纪，从一个地方传向另一个地方，从一个庙会传向另一个庙会，从一个葬礼传向另一个葬礼。它覆盖了生活空间的每一寸表皮，以亲和的力量感染着和滋养着受众。音声环境与四大人生礼仪“冠婚丧祭”密切结盟，让不绝于缕的声音，回旋于乡村。

参考文献

[元] 脱　脱

1977:《宋史·乐志》[C]，北京：中华书局校点本。

[清] 李调元

1986:《雨村词话》[M]，《词话丛编》[C] 第二册，北京：中华书局。

[清] 陈　立

1994:《白虎通疏证》[M]，北京：中华书局。

甘绍成

2003:《青城山道教科仪的演礼程序与音乐安排》[J]，《中国音乐学》第 3 期。

白晓平

2006:《撒叶尔嗬——清江土家跳丧》[M]，武汉：湖北美术出版社。

第七章
乐器





谈及音乐事项中积淀着文化延续性的物质载体的话题，可以说，乐器显示的信息最具稳定性，因此，乐器学也就成为民族音乐学的几大母题之一。旧时占支配地位的乐器学，多从古代乐书的记录中延伸出来，范围大多没有超过器物测量、音高测定、合于礼仪的范围。现代民族音乐学的探讨已不满足于乐器形制的描述，而是强调其在社会生活中的象征意义，把乐器探究转向文化研究，并借此乐器学的大范畴。对乐器贮藏的大量文化信息重新挖掘并给予评价，从历时性与共时性的角度涉及越来越多的因素，实际上已经把乐器看作是一个通过制作工序阐发出来的、体现出社会文化结构、并在演奏的实况中反映了民族精神的巨大物源。萨克斯认为："乐器如同其他任何物质性的文化产品一样，是可以确定历史年代的东西。如果研究得有成就，是可以对一般文化史做出一份重要贡献的。"（1985［1930/1959］）

世界上许多民族都创造发明了乐器，但认真讲起来，并不是每个民族都像华夏民族一样创造发明了如此多样的乐器，许多民族迄今为止也没有发明一样乐器，许多民族则利用了其他民族的现成乐器再根据本身需求逐渐改造为自己的乐器，所以像中国这样具有如此多项的原创性乐器的文化共同体并不多。乐器是音乐本体分析中比较好懂的部分，我尽量采用通俗的笔调，以便让一般读者了解乐器文化中的一些基本理念。

第一节 “家具”的解析

民间乐师称呼乐器的方式，既不同于古代乐书，也不同于现代城市音乐家，几乎不用“乐器”一词，而称为“家具”。“家具”是民间乐班对编制中所有乐器的集体概念，单件乐器则用具体称呼，如管子、笛子、云锣、扁鼓等等。

需要追问的是：几乎所有民间艺人都知道“家具”的书面名称或正式名称是“乐器”，你与他交谈，采用“乐器”一词，全无障碍，甚至他们偶尔也会使用一下“乐器”这个“文雅”点的词儿。可以肯定地说，没有一个老艺人不知道中国话里有“乐器”这个词儿，可是一到了自己圈子里，鼓匠便毫无例外地统统称“乐器”为“家具”，简直有点与官样文章与书面语言对着干的味道。这种方式不仅发生在晋北，从冀中到东北，从山东到河南，民间乐班莫不如此。

“乐器”一词，古已有之，不但斑斑在册，而且日常口语中也不生僻，何以偏偏选用一个与音乐不相干的概念？偏偏要把“乐器”与那些烧火做饭、醋瓶油碗、过日子用的“家具”混为一谈？民间艺人何以避而不用历史典籍上堂堂正正的“乐器”一词？尽管乐器一词的基本含义与原初意义与乡土社会对它的理解没有抵触，但这一事物到了民间艺人使用的特定语境中，偏偏就被删除移挪，改头换面，有了乡土特色。“家具”一词，到底传达了什么信息？“家具”仅仅是“乐器”的另一种称呼方式吗？

“家”的概念，不难使人体会到民间艺术组织构成中的强烈血缘成分。“家”是血缘亲族连接一体的团体，乐班成员就是家族成员。因此，“乐班”与“家庭”重合，“乐器”与“家具”重合。发出响声的“家具”与默默无声的“家具”，功能上没什么不同，都是维持家庭生存的生产工具。因此虽然没有开门见山，但“家具”隐藏的真正含义就是：家族成员为维护一个家族必须具备的集体意识。“家具”指称的物品，不仅是为了演奏音乐，而是为了维护一个“家”所承担的责任。

倘若说“家具”是整个乐班、整个戏班、整个家庭赖以存活的物质工具的话，维护被乐班、戏班认定为“家”的团体，当然就要把所用物品称为“家具”。“家庭”成员每一次这样称呼，都理所当然地联想到自己的归属，也自然而然地联想到自己的责任。人们既可以从“家具”的概念中分辨一个乐班的组织性质，也可以从中体察到家长们对子女们灌输纪律和强化责任的意识。

需要阐释的是，只有涉及乐班、戏班沿袭已久的经济分配方式，“家具”的重要性才能更加突出地体现出来，或者说“乐器”之所以被称为“家具”的必然性才能更加真切地体现出来。

按照传统规矩，每次收入，都根据参与人数，把总收入的钱款分为若干份，每人一份。但这个“人数”中，或者说总份额中，包含了一个“隐形人”——家具。“家具”像个大活人，也必须得到一份固定配额（我们甚至遇到因为增加电子乐器而把“家具”算作总额中“两份”的情况）。当然，“隐形人”张开大口吞进去的，最终还是要“倒”在唢呐碗里。投资“家具”的班主，从“家具”中得到比别人多得的一份。

包含“家具”的分配比例，一方面说明贫困时代的“家具”具有多么重要的经济增值意义，以至于可以像个大活人一样平等享有一份。这时，“家具”就成为体现作为投资人的班主的经济地位和话语权力的象征，即通过“家具”体现出来的财产关系。班主的权威不需要没日没夜、时时刻刻地提醒成员，每当辛辛苦苦拿到一份报酬时，就可以从与你平起平坐、平分秋色的“家具”身上，体会到家长的权威。问题的关键就在于此，“家具”合法地动用了“权力”。“家具”背后，体现得是经济投资者的权威，体现得是家族之长的权威。拥有“家具”者，就是乐班之主！就是一家之长！

“家具”隐喻着“家”！

“家”隐喻着“家长”！

“家长”隐喻着“权威”！

在中国这个“君君臣臣、父父子子”血缘宗族制的社会体制内，“家”

和“家长”就是不可动摇的权威。“家具”使鼓匠对“家长”俯首称臣，归顺到表面温情脉脉、内里法肃辞严的行规中。

“家具”是一份财产，“家具”体现了财产分配方式，因此“家具”就成为衡量分配标准的量具之一。相对而言，“乐器”不是财产，“乐器”不能体现民间艺术组织的分配方式，这个超凡脱俗的普适概念，完全超出了老百姓日常生活需要使用的符号系统。所以，弃“乐器”而用“家具”，舍高雅而就平实，就是老百姓的逻辑。甚至可以说，不能再指望有比“家具”这个词与老百姓的所求所务更丝丝入扣、更贴切入微、更入木三分的比拟了。

在这样的分配制度中，在这样的产权归属中，在这样非同一般的特定语境中，就不难体会，“乐器”一词显得多么苍白无力，不痛不痒！它典雅、正式、堂堂正正、高高在上，可就是“点”不到“点子”上！“乐器”没有消融在一个叙述话语的系统维度上，没有体现通过概念得以透视和理解社会财产分配结构的符号，因此只能成为一个没有针对性的普适概念！一个在任何场所都适用但在任何场合都不关痛痒的符号。老百姓恭恭敬敬地避开了“乐器”，采用了“家具”，就是通过与身边可以增值的农具一样、可以维持生计的家具一样的比拟，把一组用品的实用功能和财产关系，清清楚楚地表达出来。把一个高高在上的普适概念替换为普普通通的具体名词，把抽象归纳的空洞概念延伸到朴朴实实的实用层面上。一个似乎有悖于普适知识的词语符号，在民间艺人的特定群体中之所以被广泛使用，就因为体现了使用者在自己话语维度上赋予的特定意义。

“乐器”一词，非不用也，实不能用也。

脱离民俗语境的叙事，是对一个社会群体行为规范的违背。对民间艺人应用的词汇，民族音乐学的任务不但是要描述它（Description）、解释它（Explanation）、还要理解它（Understanding），[①] 在理解的基础上阐释一个

---

① Timothy J. Cooley, “Casting Shadows in the Field: An Introduction.” *in Shadows in the field.* Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed., Oxford University Press, 1997: 7.

词汇的潜在意义。术语不仅记载在史书上，常以改头换面的方式活在口碑上。书面语言是一种形态，口头语言以另一种形态，它们流通在乡村社会的特定群体中，两者之间的转换、重叠、错位，恰恰是学者捕捉民间机智的蛛丝马迹、细枝末节的地方。

被不断表述的“家具”，在描绘真实事物的同时，附加了家族的、道德的、权威的陈述。“家具”的概念似乎非常直接，却必须包含另一层曲折的经验才能唤醒潜在的指向。超越单纯词义之上的附加成分，必须附加理解其意义的生存条件才能被充分阐述。这个词汇在另一些场合、另一类人群中，只能唤起像桌子、椅子、橱子、柜子等实用家具的联想，但在鼓匠圈里，却会唤起与切身利益休戚相关的分配方式的联想，在这个现场才能理解一个普适概念的另一层真实意义。

这就是表述形式的寓言性。一个词汇既能够唤起人们的普遍联想，也能够唤起一个行当的特定联想。所谓寓言，通常表示叙事体在一个指向背后的另一种指向和另一种观念。寓言是文化表述的叙事形式，一个文本的一层意思总是在一个特定行业内添加进其他行当不能充分体会意义的指向。这种修辞技巧，含有双重关注，“直接”的与“附加”的，“经验层面”的与“超验层面”的，“基本功能”的与“额外功能”的，相互配置，叠加一体。表面上不显山不露水，骨子里却暗藏锋芒。传达了一个使用群体“派发”、“隐藏”的特质和理念，一个使用群体约定俗成的象征网络。被意味深长、强调“额外”意义、加以表述的词汇，预设了特定情景，预设了接受前提。这类词汇如同刹车装置一样提醒后代，别跑出传统约束的底线，“额外”功能必须被坚定执行，决不能妥协，这是鼓匠阶层得以相互理解某种行为的共同基础。

这样看来，我们到是可以反过来重新审视一下为什么称为“乐器”的缘由了。既然历史文献上比比皆是“乐”（艺术）者“乐”（快乐）也，也就可以相应地发展为“乐（yue）器”者“乐（le）器”也。如果从这种充满宫廷味、充满文人气的表述角度观察，书面语言与民间口语的比对，就是体会两种社会阶层对同一器物不同用途的方式了：钟鸣鼎食之

族，把乐器当作享受生活的工具；操琴鼓吹之工，把乐器当作维持生活的工具。两个词儿，决不对接。前者是为取乐，自然称呼“乐器”为乐器；后者是为生计，自然称呼“乐器”为“家具”。在宫廷权贵和城市文人面前，乡村鼓匠有清醒的距离感，从古至今的二元结构，塑造了他们判若天壤的命运，也派生了他们井水不犯河水的表述方式。

“家具”一词之所以在乐班、戏班、皮影（比起乐班的乐器来，戏班的服装道具、皮影戏班制作的皮影等，投入资金更大）等民间艺术组织中被普遍采用，必定有“乐器”一词所不能替代和表达的现实价值和实用意义。如同民间小庙里供养的不是佛祖释迦牟尼而常常是地方神祇一样，那些距离老百姓生活的现实空间天高皇帝远的神仙，庇护不了脚下的土地，不如本乡本土的灶王爷、送子娘娘来得实惠。“家具”一语被反复地、广泛地、长时间地、乃至意味深长地强调，自有一番道理存焉。

当今乡村社会，已经出现了经营班主与乐班领奏身份分离的情况，即“经纪人”形式。拥有经济条件的投资者可以购置乐器，坐享其成，打破原来家具所有者与乐班领奏者合二为一、拥有财产与拥有音乐技术合二为一的方式。一个人在乐班中的地位，不再以掌握技术的高低排定，而以拥有财产的多少排定。加入乐班的人也不再是一个家庭中的成员，取而代之的是来自不同村落的人。这种经济条件下，“家具”一词的使用率开始逐渐降低，它从一个方面反证了“家具”概念体现的经济结构和分配制度的性质。

这么一看，“家具”一词，可就不是个土巴拉儿、上不了大雅之堂、乡下人随随便便叫叫的土词儿，它活脱脱把个鼓匠世界揭示出来了。何况，“家具”本身就是“活的”。那些与这些“家具”一起诞生的真正的“家具”逐渐被历史淘汰，而被称为“家具”的乐器却未必会被淘汰，甚至可能永远不会被人类淘汰。人们可以在一件乐器上改改这，改改那，修补修补零部件儿，肠弦换丝弦，木碗换铜碗，悬匏换木斗，竹管换钢管，但基本方式却千古不移。这就是文化的力量。实用品会随着时代的进步更新换代，文化用品却不那么容易被淘汰。自打有唢呐的时候，真正的家具

不知道换了多少代、多少茬，大唢呐却依然风风火火地吹着。

被鼓匠世世代代端在手里、含在嘴里的乐器，就是他们的手，就是他们的舌头，就是他们的腮帮子，就是从他们嘴里吐出来的大智大慧、甜言蜜语和一肚子苦水。人哪有这么大的嗓门儿，天下谁晓得你的豪情壮志？可圆乎乎的唢呐碗，把这一腔豪情吐了个干干净净，倒了个痛痛快快，而且干净利落，不拖泥带水。换句话说，支撑着主人吃穿住行和拉家带口的“家具”，根本就是鼓匠身体的一部分，根本就是身体某部分器官功能的放大和延伸，根本就是家里缺不得、少不得、离不开的“家具”，根本就是人借助声音世界又馈赠声音世界既创造了鬼斧神工的声音艺术，还顺便积累了“破家值万贯”的家产的“家具”。

因此，无论从艺术的意义还是经济的意义上讲，经鼓匠这么一“点拨”，“乐器”就成了“家具”，而且必须成为“家具”。当然，这“家具”也就有声有色了。

第二节　几大件

唢呐乐班的常规乐器是：唢呐、笙、笛、鼓与打击乐器；笙管乐的常规乐器是：管子、笙、笛、鼓与打击乐器。现把吹奏乐器归为一类，并借音乐界的常用术语“大件”，以使叙述眉目清楚。后面介绍一下打击乐器，以及拉弦乐器。当然，顺序还得一件一件来。

（一）乐器俗称

晋北民间称唢呐为“喇叭”、“捏子”、“味儿哇”、“乌里哇”；称呼管子为“咪咪”；称鼓为“皮”，打鼓为“敲皮”；钹称为“镲”、“两片儿”。

前文阐述过民间乐师为什么不直称“乐器”而称“家具”的原因，现在也同样需要解释老百姓为什么绕开典籍的正式名称“唢呐”、“筚篥”、“鼓”、“钹”，偏偏采用一套口语化称呼的原因。一方百姓有一套与书面语言相对应的俗称，其物其名都有正式名称，但书面语言和口头

话语总是各行其道，互不交通。专业音乐家常把民间俗称看作俗不可耐的乡下话，不予解释，但民族音乐志重视的就是俗称方式中体现的思维特征。民间不用正式的、书面的、官方的称呼，自有道理。文人采用书面语言记录乐器，记载技术，却因为行文方式而与民间拉开了不小的距离。老百姓需要贴近生活的亲切方式，传递信息，交流感情，自我定位。按照福柯“语言产生权力”的逻辑，确实可以从遣词用字上发现不同阶级掌握语言的差别和意义。当人们以平等方式交谈时，双方才能彼此认同，哪怕认同平庸。

谈及外来乐器的名称成功融入本土的事例，没有哪一样超得过“管子”了。“琵琶”、“唢呐”都采用域外发音，两个对于中国人来说没有任何意义的字，不但对没有阅读能力的老百姓，就是对读过文献的文人[①]，也不怎么会轻易认同。所以老百姓不习惯书面的正式名称“唢呐”，代之以外表象形的“喇叭”（花名）、“捏子”（工具）和具有发音特征的“味儿哇”。避而不谈外来语的习性，既包括了没有阅读能力的老百姓对书面语言的敬而远之，也有对外来概念的不认同。

相对而言，“管子”的称呼，则是被普通百姓改造的典型了。“筚篥”是外来名（至今少数民族仍然采用“筚”的发音描述“管”），中原百姓采取了一贯立场，置“舶来词”与不顾，选择了一个普通人能明白、以直观印象形容的词“管子”。古代文献中的“管”具体指什么，尚无定论，但古代乐俑手持的竖吹乐器，大致提供了基本形制。“管子”一词既符合国人对乐器形制的象形说法，又反映了与古代之“管”大致相同的性质。朴素易懂，方方面面都达到雅俗共赏的程度。

由此侧面，可以看到中原百姓何以非要建立一套自己命名方式的原因。不听文献指挥，通俗易懂的叫法，自有民间的道理。这道理就是通俗易懂而且因地制宜。

---

① ［东汉］刘熙《释名》：“批把，本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰琵，引手却曰琶，象其鼓时，因以为名也。”（上海古籍出版社，1989：1084）

（二）“戏说”唢呐——乐器学的另一种书写

这是一件在厚重的中国音乐史中带有几分反叛色彩并带有神奇穿透力的乐器。它在什么时候闪进了中国音乐史，几乎无人注意，当文献终于记录它跑来跑去的身影时，早已家喻户晓、风靡市井了。[①] 在数以百计的乐器为拓展生存空间而吵吵嚷嚷、互不相让时，一件乐器却生机盎然，一枝独秀，像个带兵打仗的将军，率领一支队伍独闯天下，占据了乡村世界的大半边阵地。从来没有一件乐器拥有过如此大的发展空间和跳越的自由度，几乎不用担心有什么偏见可以阻挡它迈向任何一个角落的快速脚步。那声音像一阵风一样，从宫廷吹到地方，从官府吹到民间，从边庭吹倒中原。

它个头不大，动静不小。在任何地方，唢呐都会嘹亮地炫耀自己的优势。大概就是因为这种优势，在乡村社会，它打败了所有对手。对传播构成挑战的文化偏见，许多显摆自己正统地位和正统身份的古老乐器，都在其音量面前敛声敛气。唢呐不在乎乐器家族“老家伙们”对自己文化身份的怀疑，毫无刻意模糊来自外域的“戎狄”属性。[②] 从来没打算走向正统地位，闪烁其词地为出身抗辩。它才不在乎什么“根正苗红”的正统名分，只要保持东方特点，就足以流布东亚。唢呐是件“异族乐器”，从名称用字上也看不出个啥意思，但民间采用这对字眼时毫无贬损之意，往昔的“夷狄”身份反而让它在名称上获得神秘感。没有明确意义，恰恰充满魅力。

唢呐在音乐史上不怎么吸引文人注意，这也正是之所以吸引今人的地方。吸引人的就在于任何一件乐器都没有过的神奇传播史。某种程度上

---

① 《中国音乐文物大系·北京卷》载北京故宫博物院藏唐代“骑马吹唢呐俑”，骑者头戴风帽，身穿短袖无领长衫，双手持唢呐。唢呐管身，短而粗，碗口明显。唐代已经出现唢呐的历史，第一次提供了文物证据。（袁荃猷 1996：202）明·王圻《三才图会》载：“唢呐，其制如喇叭，七孔，首尾以铜为之，管则用木。不知起于何代，当是军中之乐也，今民间多用之。”（转刘东升 1992：144）明·戚继光《纪效新书·武备志》：“操令凡二十条。凡掌号角，即是吹唢呐。”

② “中原自金、元二虏滑乱之后，胡曲盛行……至于喇叭、唢呐之流，并其器皆金、元遗物矣。乐之不讲究至是哉！”（徐渭，1956：241－242）

说，乡村音乐史，就是一支一尺长的唢呐在中国乡村的传播史。所有的华夏旧器——被历代文献翻来覆去记录、有着古老而辉煌家谱的乐器，都在应用的礼乐制度中，逐渐被应用场合的规矩，规定了品级档次，不那么容易降阶就俗。礼乐制度规定了必须为之服务的仪式，乐器身份也就按照仪式品次，定位在不容置疑的规格制度中。这些“老家伙”靠礼乐制度抬高身价，也因礼乐制度扼死于狭小的天井中。

自由的唢呐，无人记录，因此也没有礼制束缚。它开始流行时，束缚音乐的礼乐制度已经摇摇欲坠、行将就木了，对社会生活特别是老百姓生活的约束力早已没有了“是可忍孰不可忍”剑拔弩张的凶狠劲了。虽然唢呐刚到时还有点像个外星来客，鲜于与同仁交流。但在明清两代，大大方方、毫无负担、如入无人之境般地左奔右突，以任何前辈都未有过的空前速度，普及到乡村城镇。统计一下地方乐种，几乎都有区域限制，江南丝竹流传在江浙，广东汉乐流传在广东，福建南音流传在闽南，芦笙舞流传在云贵川，就算是流传较广的十番锣鼓，最多也不过几个省。可是没有唢呐的地区几乎找不到，从新疆到内蒙、从广东到广西、从湖南到湖北、从陕西到山西、从江苏到浙江、从河北到河南、从山东到东北，真的是长城内外，大河上下。任何一地，都可以听到唢呐无遮无掩的放声吐唱。据刘勇统计：

> 唢呐音乐的曲目数量在诸器乐形式中是最多的。以目前已出版的几部《中国民族民间器乐曲集成》为例，辽宁卷共收器乐曲498首，其中唢呐曲266首（包括套，下同），占53%强；山东卷共收器乐曲461首，其中唢呐曲188首，占41%弱；浙江卷共收器乐曲280首，唢呐主奏的吹打曲119首，占42%强；湖南共收1103首，唢呐曲471首，占43%弱；湖北共收582首，唢呐曲281首，占48%强；甘肃共511首，唢呐曲317首，占58%弱；河北共452首，唢呐曲147首，占34%强；河南共555首，唢呐曲281首，占51%弱；陕西共550首，唢呐曲269首，占49%弱；山西共461首，唢呐曲191首，占41%强；安徽共613首，

> 唢呐曲406首，占66%强；吉林共490首，唢呐曲280首，占57%强；黑龙江共987首，唢呐曲642首，占65%强；福建共476首，唢呐曲320首，占67%强……可见，在全国大多数地区，如果没有了唢呐，民间器乐也就所剩无几了。（刘勇，2006：7）

音响洪阔到无法从地球东半边抹去的唢呐，抽去它，中国音乐史就得重写的唢呐，连被其征服者也心悦诚服、敬重有加的唢呐，就这样被中国民间社会爽快地接纳了。官修史书最擅长单边著录或不予登录。单边著录可以把一件乐器讲成魔鬼，“闻见猥陋”，不予登录，则干脆不把你当回事。这个手段，史官最得要领。好歹，唢呐普及时赶上了好时候，清代统治者本身就非来自中原，对于文化身份相同的乐器，当然不会说不，清代皇室编撰的《律吕正义·后编》、《大清会典》、《皇朝礼器图示》、《清朝续文献通考》、《清朝通典》等记录乐器的文字，无疑更多谈到了外来乐器。[①] 人们很容易看出外来乐器与外族身份两者之间的联系，不须像明代之前的文字一样闪烁其词，令人猜度。老百姓更是不听那一套，一点不忌讳人家是客人。如同那句“统治中国的蒙古人成为中国人，统治波斯的蒙古人成为波斯人”一样，唢呐在中国成为中国唢呐，在波斯成为波斯唢呐，甚至可以细化为，唢呐在中原成为中原唢呐，在新疆成为新疆唢呐，相互采借的乐器被当地文化同化的描述极其生动和准确。它们来了，就不走了，安营扎寨，将草原部落的户外粗犷覆盖在中原房中乐的柔软婉转之上，增强了中原音乐的音量和气魄，以至于让渴望把家门口的喜事办得热热闹闹、响响亮亮的中原老百姓，列为正统鼓吹的行列。

作为一种具有神奇色彩的传播速度，人们不能不为之思考。为什么唯其独行天下？没有一个地方传统阻止唢呐的到来，甚至已经有了一两个具

---

① 《律吕正义·后编》：“金口角，旧名唢呐，木管，口小末大，上下金口，加芦哨吹之。”《大清会典图》：“苏尔奈，一名唢呐，木管，两端饰以铜，上敛下哆，形如金口角而小。管长一尺四寸一分四厘……上加芦哨吹之。九孔，前出七，后出一，左出一。”（转刘勇，2006：31）

有相当传统乐种的地方，也不会因为自己的地盘被侵入而不高兴。

因为没有记录，也就没有规定，因为没有制度限制，也就没有桎梏束缚。有着古老历史也有着骄人荣耀的乐器决不“颓堕自甘”，在明清两代礼乐下移的过程中为没有名分的小老百姓的婚丧嫁娶服务。仪式场合的规矩太严格，古老的乐器太高贵，现身场合总与帝王将相、朱门贵族紧密相联，老百姓不敢把有如此辉煌记录的乐器请到家门口，隐隐约约起作用的规矩，仍然束缚着普通乐器的脚步。

如果一个地方已经有了占据主导地位的古老乐种，被当地人认同了多少年的乐种，当地从业者会警惕新客人的到来，特别是客人有一定身份且来者不善的话。但是，如果来的是个没有名分、也没有历史的后起小辈，文献上根本没有记录因此也不会有竞争力的乐器，那个早已虎踞龙盘、站稳脚跟、稳居优势的古老乐种，自然不会感到威胁，也不会感到不愉快。它可能连瞧客人一眼的工夫都没有，甚至为了显示一下当家作主的老牌身份，网开一面，大度地让新客人占有一席之地。

然而，老家伙们的算盘打错了，大错特错了。新客人毫不客气地挤进来，以一副让人不挑眼的面目，迅速扩大地盘，直到把老人家挤出家门。

外来乐器似乎都有一个共同特点，就是在原有传承的脉络中通过功能置换，让一部分逐渐显出衰退迹象的老器物获得新生，激活“周边”的配套乐器。新型鼓吹乐队的组合模式与唢呐的传播有着直接关系。唢呐所到之处，自然而然与伴奏乐器形成从官府到老百姓都认可、水乳交融、成龙配套的新乐种。虽然人们可以评价唢呐本身的独奏价值并不高，但其产生的催化作用，却让整个乐器家族有了新的认同。官府衙门，平民百姓，都愿意吸纳它来参与仪式，消费休闲。唢呐利用嗓门大的特点，大权独揽，迅速确立轴心地位，利用廉价的推进能量，促成了鼓吹乐种一茬接一茬轮番变更的新模式。无论什么乐器加入，新主人都接纳，笙加了进来，锣鼓加了进来，胡琴加了进来，一律欢迎。一个新编制就自然形成了。无论怎样搭配，都是社会成本最低的组合。如果遇到哪个老家伙不愿意加入，悉听尊便。如果哪个老家伙不愿意退出舞台，宁愿当面锣对面鼓地较量一

番，结果，对方一定要承但不承认其身份的代价。

古时候，音乐绝对是少数人的专利，甚至相当程度上被极少数人垄断。雍容华贵的金石之乐，细腻委婉的丝竹弦索，严锁宫墙，老百姓绝对没有机会记录今天随便什么人都可以到北京“大钟寺”敲两下的编钟编磬。音乐逐渐从精英变为大众，而让音乐大众化的“利器”就是唢呐。有了唢呐，弄弄音乐，听听音乐，就是世界上最容易的事了。

随着平民艺术群体的出现，商品经济汹涌澎湃，音乐逐渐不那么高贵了。岂止是不高贵，非但不再金碧辉煌，不再壁垒森严，不再自作清高，不再自命不凡，而且越来越通俗，越来越庸俗了。乐器开始草根化起来。面向大众，就是像唢呐一类的乐器迅速发展的基本趋势。

唢呐最现实，

唢呐最势利，

唢呐最务实，

唢呐最媚俗。

它一点不为自己的品格害羞，一点不为自己的品格掩饰，偏偏要为一群依靠其生活的吹鼓手鸣锣开道，向天而歌，就是要挖空心思，不遗余力地向平民恩主，讨好示喜。

为此，唢呐饱受了无数指责，饱受了无数不屑，饱受了无数羞辱。无论是古代的乐官还是现代的音乐家，都是心怀祖宗，嫉俗如仇。面对正统观念各种各样的攻击，它笑了笑，继续吹下去。唢呐拒绝高贵，拒绝传统，拒绝身份，甚至拒绝部分繁难的技术，可就是不拒绝老百姓。

然而，官方志书偏偏不依不饶，将一腔正义进行到底。依然把器物的本土纯洁度作为复古的标杆，依然不能容忍外族乐器的声响玷污戏弄，坚决不接受本土乐器的沦陷和外来乐器的独领风骚。方志上连篇累牍攻击唢呐参与的所有仪式，官府也假模假式地愤愤不平。即便如此，乐坛上的每次风吹草动，坊间中的每次聚会热闹，还是少不了唢呐的身影和动静。一身轻松的唢呐，从老百姓的接纳目光中获得了前所未有的解脱，甚至开始加速度地走向不断“膨胀”和“自负”的极地。

什么出身，什么门第，不用把什么都掺和到一起。正统与不正统，多大个事呀？与乡村老百姓的生活何干？时代不同了，老百姓越来越重要了！华夏旧器，风光不在，像破败的王孙。一切都已面目全非，时代不同了，切莫将乐器神圣化，平民百姓的手就动不得？不让老百姓动手的乐器，只能自取其辱，自寻烦恼，自讨没趣，落得门可罗雀的下场。乐器必须食人间烟火，只有在人间烟火中才能体格健壮，声如洪雷，把音乐当成人人都能享受的事物，才能心平气和，与时俱进。老家伙们因为质料稀缺，把自己当作非同寻常的稀罕物。唢呐制材，随处可见，因此才能热切地拥抱乡村，拥抱百姓。唢呐对世界充满兴趣，从来不为没有辉煌的历史而奢望和烦恼，在整个国家都那么看重历史的国度中，这可是件不容易的事儿。

然而，像陈旸那类老夫子偏偏以固有的思维模式打量音乐，打量乐器，打量乐人。所以，古代文献中的记录实在不多。但恰恰是因为稀少，因为正史档案不当回事，保障了唢呐一身轻松、一往无前的传播速度。没有名分，什么礼仪都可以参加。只要接纳我，只要需要我，只要不嫌弃我，就当仁不让。唢呐就爱在人面前显摆，喜怒哀乐，无所不能，而且无所不用其极。大大咧咧地吹，大大咧咧地叫，直到所有人都听到。

如同人类所有的劳动工具一样，大唢呐也经历了微小的演变。无论是木质杆还是金属杆，上细下粗，粗细刚好，制作技术够不上什么高科技。但在如此一截木杆上竟然创造出如此夺人心魄的艺术，却堪称创造。它太容易制作了，手脚稍微灵巧一点的人，就能回家把别人的样子复制一份，而且还会被更多的人迅速复制无数份。躺在农家小院的地上，谁都可以捡起来试把试把。不难吹，所以，人人都可以吹。

细说起来，大唢呐的杆有点长，演奏起来，手指撑开，手小的常常够不着。杆长使气息反应慢，缺乏灵活性。所以，代之而起的是各种规格的小唢呐。因为指法适度，演奏方便，反应灵活，音色高亢，得到大众普遍认同，嘉许颇多。20 世纪 50 年代后，山东、河南等地大量杰出演奏家的现身说法，更使小唢呐越吹越火爆，历数半个世纪的风行也高烧不退，真

有取代大唢呐的阵势。

细细体味，凿孔过宽，必须撑开手指的大唢呐，好像不是依照国人的体格量身定做的。小唢呐的指孔距离，适合国人之手的长宽度。那么，按照一种外来乐器在传播过程中逐渐改变面貌以适应传播区域人群需要的一般规律来讲，大唢呐应该是这一家族中的爷爷辈，而被应用者逐渐改造的小唢呐就是孙子辈了。与外貌上的老少辈分相仿佛，大唢呐音乐也保持着较多的古老传统，青出于蓝、后来居上的小唢呐音乐，更愿意推陈出新，因势利导。按照发生学规律，或许更应从大唢呐的音乐中寻找古老传统的踪迹。小唢呐咄咄逼人，抢占了越来越大的地盘，大唢呐坚守传统，让人感到品格中的保守与可爱。

当然，吹小唢呐的风气遍及大江南北，塞北吹大唢呐的老鼓匠越来越感到孤独。他们徘徊在已经没有多少听众的土堡边，一天天对着熟悉的土堡吹奏那些流传不少岁月的古老套曲，但确实没有多少人还能听得懂他们吹出的调调中的酸楚了。手执大唢呐的老鼓匠不大会吐故纳新，只好以大致相同的言说，重复古老调子。或许，为无数代人吹起的送别挽歌，也在为自己发挥着相同功能？

唢呐哨子不像乐器本身，新的时候，怎么使，怎么好，万首乐曲无事故。用旧了，就会出故障，小毛病自然需要调整维修保养，再旧一些，报废就是早晚注定。所以鼓匠对于好哨子甚至比对乐器还要金贵。小心保存，小心存放，唯恐有个闪失。时时听到某位鼓匠因为坏了哨子而放弃吹唢呐的故事。

虽然唢呐音乐常被正统艺术家诟病“肤浅”，但决不能否认这一品种冒出的精品，像《百鸟朝凤》那样旋律优美、趣味生动的佳作，流传全国，早已成为乡俗音乐的名片。每个唢呐班都有几首让众多百姓回味的套曲，名称和题材大都与百姓的情趣和信仰相关，让百姓喜闻乐见，成为百姓精神世界中一曲断断续续却总是不绝于耳的乡音。

最后，我们想说的是：不管你是喜欢唢呐还是不喜欢唢呐，你都无法摆脱我们叙述的唢呐吹出来的声音背景，只要你是中国人。



图7－1 唢呐哨子

（三）最成功的采借——管子

大型舞蹈史诗《东方红》加进了东北民间管子师谷兴善独奏的《江河水》，风格凄婉的乐曲随着红色经典的传播而流行一时。需要指出的是，时过境迁，晋北道士提及此事时依然兴奋不已。他们并未把这首乐曲的出现作为民间乐器登上大雅之堂的艺术现象对待，而是把它看作一件“出身不好”的乐器翻身解放的信号。可以说，红色经典中的“背景音乐”，就是对民间葬仪、诵经布道仪式中“法器”的充分肯定。没人像在现代学堂那样教给一方百姓为什么“乐户”是“贱民”、“吹鼓手”是“看门狗”，与生活习俗浑然一体、褒贬不一的概念，对应于这类人在现实生活中得到的待遇。被歧视者自然还包含被歧视者佩带的“家具”，像池鱼一样被殃及的“家具”，自身属性就像主人的身份被强行排定。一个阶层与一件“家具”，门当户对。管子传入中原时是稀缺的，现在也是稀缺的，在20世纪50年代之前还是适宜的，到了60年代已经开始变成不合时宜的。那时，犹如天外来客、寥若晨星的“悲篥之声”，还能不能自我救赎？谁也说不好了。舞蹈史诗《东方红》改变了这一切，“管子”时来运转！给一件民间乐器“平反”，拯救管子，大概是“革命意识”极强的导演们始料未及的。

管子与唢呐，都是西域传入中原且在中原文化中持续不断扮演着重要角色的乐器。[1] 就像鼓吹乐队一轮一轮重新组合一样，不加入新乐器，也凑合着对付，只是音响越来越暗，乐手也越来越没精神，慢慢就跟旧系统所能提供的日渐沉闷的环境相互适应了。加入新伙伴才发现，原来户外的鼓吹乐队可以拥有如此响亮和有效的动静，如此精神抖擞。这种快感一直是立足户外的鼓吹乐队视为值得认真追求的目标。所以，有了筚篥、有了唢呐、有了萨克斯、有了小号等一轮又一轮的新组合。



图 7－2　管子

在后天的发展中，管子与唢呐，哥俩儿却分道扬镳，具有了不同的身份和待遇。管子随着宫廷采用，一路攀升，如火如荼，入主“乐队长”之席。然后，再随着佛教传法，入主寺院宫观，成为宗教乐队的领奏乐器。唢呐却流传民间，自甘平凡。虽然是一对西域同胞，双双成为民间仪式的

---

① 陈旸《乐书》（卷一百三十）载：“觱篥，一名悲篥，一名笳管，羌胡龟兹之乐也。以竹为管，以芦为首，状胡人笳而九窍，所法者角昔而已。其声悲栗，胡人吹之，以惊中国马焉……后世乐家者流，以其旋宫转器以应律管；因谱其音，为众器之首。至今鼓吹教坊用之，以为头管。是进夷狄之音加之中国雅乐之上，不几于以夷乱华乎？降之雅乐之下，作之国门之外可也。圣朝元会乘舆行幸，并进之以冠雅乐，非先王下管之制也。”（中国艺术研究院图书馆藏宋刻元明递修本）《辽史·音乐志》所载略同。马端临《文献通考·乐十一》卷一百三十八：“觱篥、悲篥、笳管、风管；觱篥本名悲篥，出于胡中，其声悲（原注：或云，儒者相传，胡人吹角以惊马，后乃以笳为首竹为管）。”（马瑞临，1986：1224）

伴生物，尤其晋北，常常成双入对、携手比肩于民俗仪式。但僧侣道士，手执管子；民间鼓匠，手拿唢呐。因此之故，管子高高在上，趾高气扬；唢呐仰人鼻吸，低声下气。拿着两种乐器的手，在仪式结束时数到的酬劳，可是大不一样。持续了两千年的等级制表面上消融了，但气味依然飘浮在乐器组合上空，让人闻到从音色中透发的霉味，这股味道，每天不断地影响着乡村仪式背后的付费行为。"凯撒的归凯撒，上帝的归上帝"，同样可以说，筚篥的归筚篥，唢呐的归唢呐。同在民间，费用考虑是第一位的。

可以看到，乐器品格，决不是个音乐本体问题，当一件乐器与一个特定群体捆绑一起，或者说当一件乐器与一个特定群体从事的特殊仪式捆绑一起，乐器品格就被其所依附的社会群体的文化身份以及仪式性质决定了。乐器体现荣辱贵贱，传递话语权力，不像印刷的书籍那样被人束之高阁，无人问津，而是在现实生活中最大限度地发出音响，向人不断昭示其或高或低的地位。

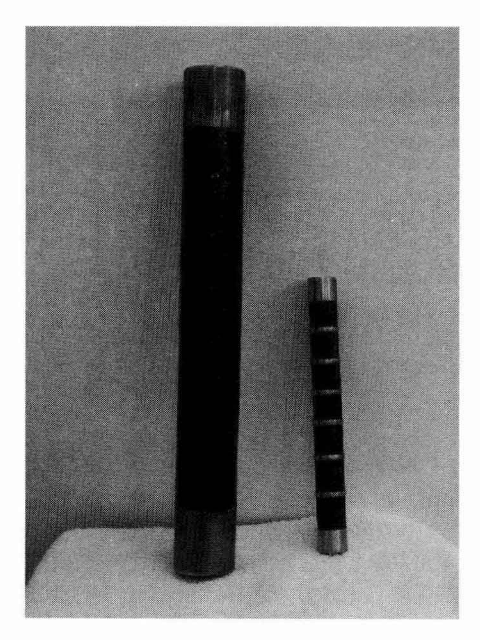


图7－3　大小管子

晋北大管子，是北方笙管乐规格最大的一种，使人看到可达的极端形制。奇怪的是，管子也因为个头大小而有了身份高低和情味雅俗。小管子被尊为高雅，大管子被视为低俗。相同形制和基因衍生的管体长短，竟然又一轮衍生出超越乐器的等级，让人品到礼乐制度见缝插针、无处不在的干预。一如筚篥与唢呐的分级，相同模式又塑造出同一乐器中的分级。制度作孽，有很多招儿，万变不离其宗。如果说筚篥与唢呐的分级，还多多少少有点音响上、音色上的理由，那么

奇怪的是，同一乐器外形长短的分级体制，就没有什么道理了，然而，对于寺院道观的规则，民间几乎没有异议。大小管体的另一头，连接的依然是两个相同身份却活生生被分为高低的群体。

关于唢呐、管子、琵琶等西域乐器何以从中原文化的敬奉者和朝拜者，转变为中原文化的挑战者和觊觎者，乃至中国乐器家族中霸主地位的取代者和胜利者，迄今仍然是个值得研究和探索的有趣话题。

（四）“和”为贵

笙是晋北两类乐班都采用的乐器，这件与任何乐器（不论是本土的还是外域的）都能融洽的乐器，真正体现了中国文化的包容性。可以说，如果要在本土找一件乐器来说明中国文化的包容度，大概没有哪件可以比笙更能充分体现这一理念了。笙的原名称为“和”，宽容和顺的名字预示了在未来历史中必将与所有本土的、外来的、古老的、新生的乐器应答唱和的命运。管子、唢呐是外来乐器，比之与其水火不相容的钟磬琴瑟来讲，笙既不见外，也不排外，平等互惠，和平共处。非但可以同室操器，而且总是谦虚地站到背后，把主旋律让给客人，让反客为主的家伙们显摆威风，随着主奏乐器的旋律，和风细雨，铺垫陪衬，甘做副手。无论外来的筚篥和唢呐在主奏、伴奏，或者以何种名衔参与竞争的激烈程度到达什么地步（最重要的当然是谁可以担任祭祖、丧礼、科仪等正统仪式的主角），



图7-4　笙

任主奏乐器像武侠小说中那些一心想名满天下的武士挑战早已获得首席交椅的前任，笙却一心一意甘当配角，总是处于二流地位，决不走向前台。于是，像下意识总是躲在男人背后的中国女性一样，说不尽的慧美，绵绵细语，让人动容。



图 7－5　笙师

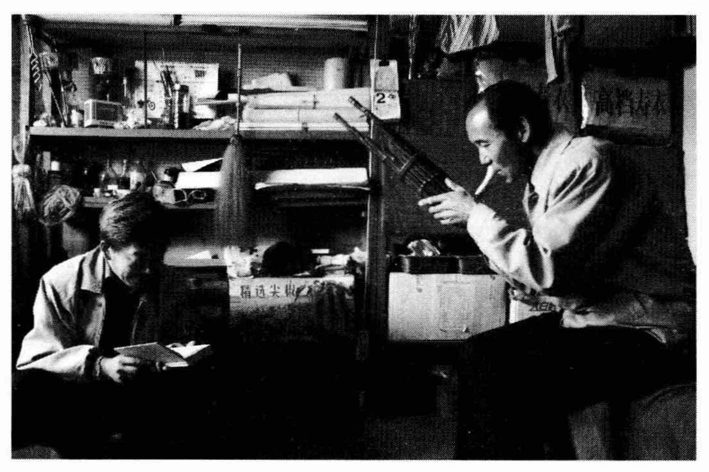


图 7－6　笙师

但中国文化，绵里藏针，作为定律乐器，笙以固定音律，改变着与之配合的所有乐器。无论主奏乐器多么风光，都得乖乖臣服门下，老老实实

根据其音律，调定音高。从管子和唢呐的孔位设计上，可以听到体现在音律高低上的西域风格，但只要与笙搭配，就得多多少少地俯就中国本土的音高体系。它在外来乐器面前一直以本土长辈的优雅宽容与持久耐心消除其对土腔土调的抵触，在乐律领域又以强大的历史背景表现出作为本土长辈的武断。考察中国乐器如何与外来乐器相适应，人们看到了这件古老乐器的光荣与梦想。一件乐器在乐队融合过程中起到的调和作用，一件乐器引导的主心骨般的定律功能，一件乐器体现的中原文化包容性的象征意义，都让人感到笙的不简单。

晋北是保持弯嘴笙古老形制的唯一地区，这种形制在唐宋时代的乐俑和壁画中随处可见，古代典籍也绘有许多图样。就好像很多古老的形制一样，历史应该从很久很久以前开头，而且一直处于笙竽家族中最高不可攀的地位上。但在当今，其他地区已经见不到弯嘴笙了，制作方式比起直不拢通的短嘴来讲，确实费时费力。这从一个方面说明了晋北工匠保持传统的执著。工匠们不辞劳苦，非要“绕这个大弯子”，传统的线条与执著，就这样被画出来了。

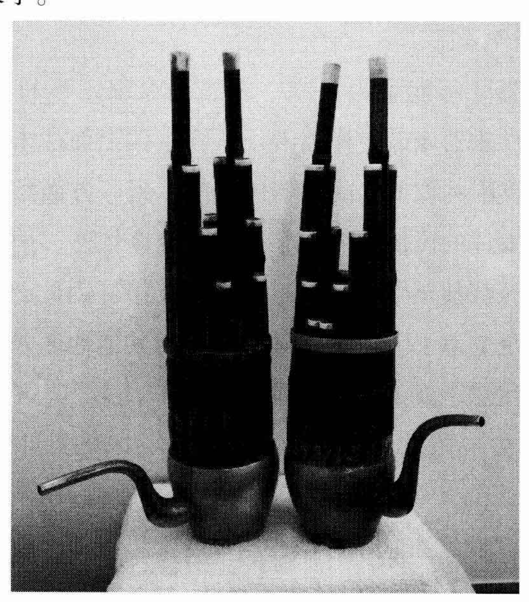


图7－7　弯嘴笙

当然，能够制作弯嘴的工匠不多了。阳高县高山屯的制笙、管子和唢呐的师傅高永（1946 年出生），是制笙家族的第三代传人，儿子高树友（1977 年出生）子承父业，成为第四代传人。高永看着暮色黄昏中散落身边的弯嘴、笙苗和唢呐杆，不知道在熬过的最后日子中，还能否再被吹响。音乐学家一次次的采访，只想看到晋北唯一一家民间乐器作坊的香火还在延续。只要有人光顾，晋北田野上就会飘着笙管。一脉香火的确延续得越来越细微了，散落的“弯嘴”将会被儿子继续组装在笙斗上吗？

或许因为曾对笙竽类乐器的辉煌过去却壮志未酬而难过，或许是为了一件生命力依然旺盛的乐器突然被“现代化”终止而难过，我从来没有为一件乐器的衰落而这样悲伤过。见到古老形制的消失，时有忍不住对笙类乐器与笙管乐种相互依存、唇亡齿寒的现状而生出的依恋故土文化的惆怅之情。

另外，笙是唯一在民间没有其他别称的乐器，也是现今鼓吹乐种中唯一的本土乐器。这是一种耐人寻味的坚定。

（五）札子

考察传统乐器，不能不为“鼓”从古到今绵延不断的主导位置而惊叹。几乎没有一件乐器像鼓一样独占乐队霸主位置而从未动摇。这一方面反映了中国人对支配礼仪节奏的响器的崇敬，另一方面反映了器物承载的古老习俗和依然发挥的民俗功能（某些禁忌至今依然，如云南少数民族地区的鼓楼，江西万载县至今把鼓称为“大禁鼓”）。因此，鼓的式样几乎是乐器之最也就不足为奇了。晋北常见的鼓，与其他地区并无太大区别，只有一件需要特别注意，就是抓在手里演奏的“札鼓”。这种出现在魏晋隋唐时代的式样，在中国的朝鲜族聚居区和周边国家朝鲜、日本依然保留着。

2007 年 9 月，我在东京参加联合国教科文组织“非物质文化遗产政府间委员会”，晚间酒会上安排有日本歌舞伎表演。乐队共四人，一支笛子，四种小鼓。四种鼓的式样，解开了我早就渴望得到证实的疑问。一位男演

员，身配双鼓。一只形状扁平，挂在胸前，用鼓槌上下敲击；一只形状竖长，类似腰鼓，用鼓槌横面敲击。另一只大鼓，摆放在地上，用支架托着，由男演员的妻子跪坐横击。游走过程中，另一个女演员托举着另一种小鼓，扛在肩上，用手由外向内，横向拍打。小鼓用彩色线绳，从鼓皮两侧，绑拉鼓皮。演奏时，左手攥紧细腰部分的拉绳，可松可紧，声音可高可低。她随着舞蹈动作调节音色，音色抑扬的变化与舞蹈动作的抑扬相互配合，有张有弛。鼓腔黑底，漆金绘彩，颜色鲜艳。三种鼓的节奏，相互配合，变化不大，却各有特色。

陈旸《乐书·乐图论·胡部·歌·汉乐》（卷一百五十九）：

汉乐以杖鼓、第二腰鼓、第三腰鼓、下调笛并拍板五色为一部，后又和醼设乐通为一部。盖起自鼓笛部也。

陈旸《乐书·乐图论·革之属·胡部》（卷一百二十七）：

震鼓之制，广首而纤腹，汉人所用之鼓。亦谓之汉鼓。

《文献通考·乐部·革之属·胡部》（卷一百三十六）：

震鼓之制，广首而纤腹（即杖鼓也），汉人所用之鼓。

《文献通考·乐部》（卷一百三十六）：

大者以瓦，小者以木，类皆广首细腰，宋萧思话所谓细腰鼓是也……右手以杖，左拍以手，后世谓之杖鼓、拍鼓，亦谓之魏鼓。每奏大曲入破时，与羯鼓、大鼓同振作，其声和壮而有节也。（马端临，1986：1208）

《元史·礼乐志》:

> 札鼓，制如杖鼓而小，左持而右击之。（宋濂，1976：1773）

日本歌舞伎表演左手横向拍打的鼓，就是“广首细腰”的“小杖鼓”。《元史》所谓“札鼓”，晋北民间称为“札子”，即古代的细腰鼓。宋代《大傩图》中，舞蹈者手拿的小型细腰鼓，就是“札子”。

值得注意的是，日本歌舞伎表演中的男演员，一人操持两面鼓，一个鼓挂在胸前，一个拿在手中。宋代《大傩图》中也是一人操两面鼓。一是手中札鼓，一是身背大鼓。虽然是一个背在身后（《大傩图》），一个挂在胸前（日本歌舞伎），但一人持双鼓的传统至今不改。



图7-8 大傩图

陈克秀介绍，广灵县道乐班的老笙师郭铎说，小时候见过坐坛演奏的札子，是道士们作法事用的“舞器”（或称“法器”）。日本现今的情况正

是如此，细腰鼓不仅是乐器，主要是舞蹈中的“舞器”。表演者运用札鼓，确实不仅作为乐器，而且作为舞蹈道具。作为乐器，札鼓拍击节奏；作为道具，札鼓翻飞呈态，是音乐舞蹈合二为一的缩影。因此，札鼓在晋北道教科仪中保留下来绝非偶然，只有道教法事延续了音乐舞蹈结合的形式，单纯的鼓乐班，没有延续的依附体。将札鼓与道教挂钩，虽然不是道教仪式发源的初衷，但至少，保持这种古老乐舞者，在20世纪上半叶主要是道士了。陈克秀没有机会看到日本的歌舞伎表演，但判断正确，而我幸运地在2007年证实他1993年的判断。

另一个有趣的问题是，小型细腰鼓的奏姿是从外向内叩击，从与身体相反方向的外部向身体部位回击，中国人称为“撩”。福建至今把“札子”称为“撩”。可见，唐代所谓的“撩拍”（西安鼓乐仍然保留“札子”），就是采用这种姿态敲击的鼓。“撩”是一种击打方式，“拍”也是一种击打方式。“撩”的是“鼓”，“拍”的是“板”。由此可释，古代乐书何以把“撩”与“拍”同时称呼，因为同属领奏乐器。福建南音至今把音乐概称为“撩拍”，如同现代人也会把所有音乐统称“节奏”一样。中国人概括事物的办法，不会从摸不着边际的旋律入手，而是从摸得着实物的鼓板入手，不是从抽象的节拍入手，而是从实实在在的敲击节拍的乐器入手。中国人实诚，概括事物的角度，脚踏实地。

宋元杂剧的伴奏形式，采用鼓、笛、拍板，三件乐器。《武林旧事》卷四载：“乾淳教坊乐部”，“鼓、拍板、笛”。[①] 戏文有：“我要招个擂鼓吹笛的。我舞得、弹得、唱得，折莫大擂鼓吹笛。”“待着我擂鼓吹笛、打拍收拾。”（转廖奔，1989：341）

如果把晋北、西安、福建、日本的辽阔空间对接起来考察一件乐器的传播，看到跨越千山万水、不同国度和地区保持着同一种文化事项的现

---

① 《玉海》“唐太常四部乐”（卷一〇五）引《玄宗实录》：“玄宗先天元年八月乙酉，吐蕃遣使朝贺，帝宴之于武德殿，设太常四部乐于庭。”（王应麟1988：1918）太常四部乐早在唐玄宗时即已出现，为龟兹部、胡部、鼓笛部、大鼓部。“鼓笛部”即《乐府杂录》、《乐书》所载之“鼓架部”，有笛、杖鼓（腰鼓）、拍板。“鼓笛（架）部”原为散乐百戏的伴奏，与《通典》散乐乐队配置相近，并可视为宋代教坊乐中鼓、板、笛类乐队编制的渊源。

象，就会形成一种文化景观的历史贯穿感。有条件考察如此辽阔的文化空间时，才能获得一种前所未有的视野，把古代文化传播与现代区域保存相互连接的潜脉呈现于世的动态活力。

谁也无法勾画遥远时代的乐器传播线路，披星戴月走进中原的西域乐人，经历了千辛万苦才让一个幅员辽阔的国度中所有居民接受了他们的音色。也许，优质的文化载体需要适度的苦难打造。技术传播，概莫能外。沙漠中的艰难跋涉，使得听到砰砰鼓点的长安城里的居民“如闻仙乐耳暂明”。他们充满好奇，待乐人若上宾，视乐器为珍玩。同样，不辞千辛万苦来到长安采撷文化的日本乐人，也以顽强的意志和不弃不改的崇敬，保留下中国文化的古老因子，以至于中国大部分地区看不到唐宋的辉光时，蓦然回首，在东瀛舞台上，不期然听到了长安城里的砰砰鼓点。

当今已完全汉化了的地区，并不意味着可以忽略早年更多成分上植根于西域文化的诸多表现因子。这种未曾忽略的意识，在乐器领域的突出表现就是陈克秀对札子的敏感记录。基于这些因子，甚至可以把晋北看作是一块保留北方少数民族文化和生活方式的“自留地”，当其他地区没有保留多少传统技艺时，因为与底层道士的做法方式密切联系因而被保留至今的物品，显示了雁北人的精神定力。中国太大了，一件大家印象中早已经消失的乐器，要用几十年时间的调查才能在地方学者的引导下让京城学者注意其价值。这件乐器教训学界，千万不能把囿于门户的见识当作中国的见识，更不能以为自己想当然认为的那样，轻易说“无”。人们惊异晋北保持传统的完整性，这又是一个印证。

（六）云锣

同样一架云锣，道士称“云锣”，鼓匠称“叮铛”，大同市还有老百姓称为“狗瓦”。同一器物在不同行当有不同称呼，而称呼方式又反映了不同阶层对事物的态度。可以看到，道士的称谓最传统，最书面化，鼓匠比较随便，老百姓的称呼则更加形象化。

老一代师傅异口同声地讲述不但见过而且采用过七面锣样式的云锣，但我们所到之处，从来没有见过多于三面的式样，甚至闲置一旁不再用的老器物也荡然无存。山西永乐宫壁画中保留着全国面数最多的十二面式样的云锣图案（形象最早刊于杨荫浏《中国古代音乐史稿》下卷的图片），可以证明这一地区曾经有过的发展历程和辉煌规模。但在现实中，却只有几乎是全国最少的两面云锣式样。这是一种奇特现象，我们常在田野考察中发现，一个地区在某一方面保留着特别传统的器物，而在另一方面却彻底失落，捉襟见肘，极不平衡。在褒扬该地区民间乐师的保护意识时，却不得不同时指出同一地区在破坏传统方面达到的无以复加的程度。如果说晋北保持着全国最古老的弯嘴笙样式是一件了不起的事，那么这个在古代壁画中出现过面数最多云锣式样的地区，却成为全国面数最少的地区，这大概也是令当地人尴尬的事。当然，他们至少还保留云锣这个古老的称呼。

（七）铜鼓与各类打击乐器

被当地人称为“铜鼓”、“疙瘩锣”的，实际就是铜锣、乳锣。“铜鼓”一名，保持着古老的命名方式。“锣”字始见于唐杜佑《通典》，宋陈旸《乐书》之后才开始广泛应用。这件乐器也与其名号一同，从宋代开始广泛运用。它的生命力是如此旺盛，以至于没多长时间，就普及到全国大大小小的各级衙门，“鸣锣开道”成为官员出场的预警先声。开始，锣还是军队野炊做饭的锅，白天做饭的锅，到了晚上也没闲着，成为警夜响器。不知何时，响器的动静越发中听了，脱离“军队”，加入“乐队”，堂堂正正地成为乐队成员。在户外的朗朗声韵和传远功能，赢得了好名声，迎合了民间需要，逐渐取代了过于典雅、细声细气的拍板，成为击打拍子、表示乐句、乐段分界的击响点。但在民间还是保留了在原本位置上干原本事情的老叫法，不称“锣”而称“鼓”。古代打拍子的乐器是“鼓”，所以虽然质料样式改了，叫法却称为“铜鼓”。这是老百姓尊重传统又发展传统的“变”与“不变”。

戏曲乐队使用的锣与乳锣（疙瘩锣）不一样，目前，鼓匠用的锣也基本一样，大概疙瘩锣已经不太好买。微小变化反映了鼓匠不再强调独特性、逐渐趋同的意识。

晋北乐班使用的打击乐器还有：双面扁鼓（统称“皮”）、堂鼓（当地也称“战鼓”）、板鼓、拍板、马锣（一般挂在支架上）、小锣、小钹（通称“铙钹”）。



图7-9　武场全套

沿袭欧洲理念的乐器学，通常不包括非旋律性的打击乐器，在城市音乐家的活动领域，音响粗重的打击乐器也一度不占重要位置。但是，对于发生在乡村仪式中的音乐来讲，打击乐器非但不是边缘性的辅助，甚至是许多仪式的重要时段还是处于核心地位的响器，没有它们的音响，就没有乡村仪式。曹本冶提出“远音乐”与“近音乐”的概念，实际上是看到了中国音乐文化语境中大量介于音乐与非音乐之间的音响的仪式意义。城市专业音乐家概念中的声音与乡村文化持有人概念中的声音，不但距离甚大，有时背道而驰，尤其对待打击乐器的态度上。乡村仪式中，专业音乐家观念中最“音乐”的音响，不一定就是文化持有人认为最有效的音响，恰恰被城市专业音乐家认定离“音乐”最远的打击乐器

的音响，才是局内人认定最具效应的音响。旋律乐器的表情和效果，对于仪式主持人和局内受众来说，不是首要的，不是第一位的。唤起神明关注，震慑鬼魅侵入，才是终极目的。以此衡量，旋律乐器反倒显得软弱无力了。

当一类乐器与其连带的音乐行为被认定具有神圣性和在震慑妖魔方面具有灵验效应时，便被吸纳到法事程序，因此，“乐器”变“法器”，“音响”变“天音”。佛教仪轨和道教科仪中的钟、磬、铃、木鱼，摇身一变，超凡入圣。赋予其新身份、新功能、新名称的，不是音乐，而是仪式，是响器运用其中的仪式。钟、磬、铃、木鱼，不再是音乐分类法中无音高、因此也无地位的信号性响器，新功能的判断，以仪式效应为依据。单敲独击，除了单调乏味的节奏外，似乎不具备欣赏性，但当赋予新职能的响器处于仪式环境中，便具有了超常效果，也具有了超常力量，甚至千篇一律令人混混欲睡的麻木音响，也因为在循环往复中铺就了一种沉静环境，具有了令人气定神宁的功能。法器因为仪式功能而具备了双重意义。

时至20世纪80年代，从西方世界对非洲鼓点的欣赏，到文化研究发现的观念落差，只把旋律当音乐的城市人对打击乐器的印象有所转变。经历了一个观念的模糊期之后，学界开始了解响器在乡村仪式中的亲民作用，开始认真对待其文化功能。学界的任务就是要解释一类器物最令老百姓喜闻乐见或深恶痛绝的原因是什么。时至今天，我们已经能够在老一代人对待鞭炮的怀念声中，回顾一段曾被锣鼓喧天、鞭炮齐鸣激发出欢欣愉悦的时光，一段被旋律遮掩的时光。此番知“器”论事的经历，既把锣鼓对仪式的贡献当作解读乡村理念的历史镜鉴，也体现了不可逆转的世道人心之所向。

（八）拉弦乐器

晋北乐班一般都配有全套山西梆子的伴奏乐器，适应民俗，决不能仅止于鼓吹，演唱晋剧时编制摇身一变：板胡（短身）、二弦、二胡（呼

胡)、低音二胡（长大呼胡）、三弦（短小型）、板鼓、枣木梆子。乐师们说：这套“家伙”，是专门“伴戏”的。一套人马，两套配制，让人不得不理解乡民概念中的“乐器”的戏曲意义。

拉弦乐器最善因地制宜，入乡随俗，决不矜持，时刻准备改弦而歌。胡琴系列中，板胡何以“创造”了如此尖锐的音色？有了田野，才体验到，室外空场地上板胡非如此不可的必要性。梆子剧种的演出大都在室外广场，没有“尖锐”，还真不够用的。二胡的柔和“嗓音”，缺少梆子腔要求的质感和刚性，低沉的中音区在人头蹿动、人声鼎沸的广场上很难听见。板胡系列的高亢嘹亮以及顽强适应力，成为乐器家族中最醒目的特质，不断给改变音高、改变弦数、改变形制、改变制料的家族带来勃勃生机。正是这一特质，使胡琴广纳博收，自我完善，成为不同剧种的伴奏主弦，至今仍以最富生命力的行进姿态和现代生活并行，而且由于戏曲乐队中的锻炼和发展，最终改变了这件乐器仅仅是唱腔附庸的概念。



图7－10　板胡

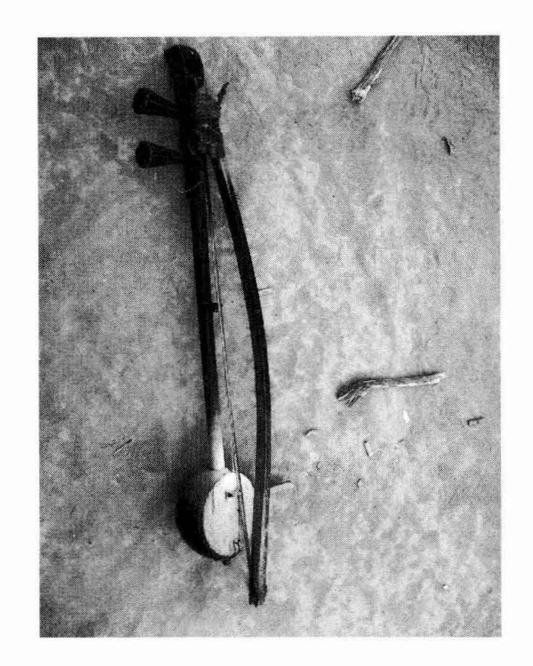


图 7 – 11　老板胡



图 7 – 12　小三弦



图 7 - 13　梆子



图 7 - 14　板胡乐师

还有一件乐器“号”，民间称为“筒子、长号、撑号、伸筒”。也是鼓乐班普遍使用的信号性乐器，主要用于仪式开始，具有引领作用。虽然不能演奏旋律，但作为仪式的信号，颇有效果。另外，也在个别套曲中使



图 7 – 15 弹小三弦



图 7 – 16 演奏呼胡

用，如滑家乐班演奏的套曲《上桥楼》、《将军令》，以它为始。号的固定音高为 E，与大唢呐筒音相同，说明传统上，曾任乐队领奏，也可以作为传统律高标准的印证器物。



图7－17　龙头号

（九）印证“民族—国家”概念

民间乐器，形制相近，规格略异，参差不齐，同一种类的二胡，同一种类的唢呐，与其他地区差别很大。这种差异倒是提供观察“民族—国家”概念普及之前乐器形制的视角，可以跳出器物解读“民族—国家”概念由弱至强的发展过程。过去的岁月中，乐器的流传地还没有当今的“民族—国家”意识以及这种意识中贯穿的所有器物的统一规格，所以呈现出形制相近、规格略异、参差不齐、没有标准的多样化形态。琴杆长短不一，高低不一；琴筒大小不一，宽窄不一；琴弓质料不一，轻重不一，几乎是按照现代标准化观念观察民间乐器的人困惑不解的普遍印象。形制大致相同，尺码略有差异，是民间乐器的普遍现象。看到不同县镇中各有一套长长短短、粗粗细细的唢呐，看到不同乐班中各有一套大大小小、高高低低的胡琴，才能真切地感到“国家不在场”的“多样性”表达的强烈地域特点。于是，乐器规格也就成为意欲采用不用尺码表现自己社区不同于相邻村寨、自己乐班不同于他乡乐班的标志性提示之一。同类乐器、不同尺码的现象，鲜明地反映出未曾采用“国家标准”的民间手工制作过程就

地取材的随意性和各行其是的自由意志。民间工匠对乐器部件的长短粗细，多是模糊的、不确定的、没有固定尺码的，当然，他们因循成规，落实到一个具体的文化空间中的具体处理上，也大致有定。

“民族—国家”概念，不但是指政治实体上的权力统一体，而且是指族群、历史、语言上的文化统一体。民族的概念，“想象的共同体”，体现的是族群的认同性和文化的统一性，但“民族”的想象在与“国家”的概念联姻之前，辨认的“尺码”是模糊的、大致的。20 世纪以来，“规格”“标准”被纳入国家意识，民族与国家联姻，文化与政体结盟，形成一个越来越强大、越来越影响群体行为的新模式。文化“标准”的统一被步步强化，民族、国家，合二为一，凝结为一个政治文化共同体。“想象的共同体”变为实际的共同体、行为的共同体。作为一刀切的共同体，必将强化文化统一性并将国家概念体现在所有细节上。为国家概念高奏凯歌的文化载体，自然是体现理念的表现形式之一。国家的集中意识不再容忍器物的随意性和个体化表达。所以城市中的所有乐器都按照文化部门与工业部门联合制定的统一规格制作，编上型号，统一尺寸，即使相隔千山万水，也决不走样，就像不再是母亲量身定做的衣服一样，工厂的成品衣，尺码序列化、标准化、统一化，一般无二，决不走样。于是乎，河南筝、潮州筝、秦筝、曹州筝，这些原本从形制大小到弦数、码数各不相同的乐器，统统变为“21 弦改革筝”，更不用说从统一教材的音乐学院里培养出来的演奏者风格的趋同化。因此，也许我们只能在晋北才能看到一点不同于城市统一规格的板胡的异型姿态，才能看到民间乐班的乐器没有纳入国家体系因而留下的一小片“自留地”。即使音乐学家不怎么关心“民族—国家”概念的社会学意义，也不能不在探讨乐器标准时，遇到这个尖锐话题：这一概念是理解不同地区乐器规格在多大程度上保持着随意性以期反映该地区文化随意程度的前提。

第三节　说“梅”

晋北乐师把笛子称为“梅”（内蒙二人台流传区常写作“枚”），西安

鼓乐同样如此，许多地区的民间乐师也有类似称呼，特别戏曲团体，最古老的戏曲剧种昆曲中唯一的伴奏乐器“曲笛”，笛师也如此称呼。可以说“梅”是个具有全国性的普遍称呼。称呼固然美好，却让人捉摸不透，何以把一种与音乐艺术不相干的事物与乐器捆绑一起？如果说以笛子的本调“梅花调”作为乐器名称，那么“梅花调”又源于何典？岁月太久了，人们对此间早就有了如今这番称呼的详情一无所知，不知道怎样解释这个与乐器称谓八竿子打不着的“梅”字的源头到底是什么。如此称呼，究竟源自何因？

（一）文献记述

琴曲《梅花三弄》源自笛曲，《晋书》载东晋大将桓伊：

> 善音乐，尽一时之妙，为江左第一，有蔡邕柯亭笛，常自吹之。（房玄龄，1974：2118）

郭茂倩《乐府诗集》载南朝宋人鲍照《梅花落》解题：

> 《梅花落》，本笛中曲也。按唐大角曲亦有《大单于》《小单于》《大梅花》《小梅花》等曲，今其声犹有存者。（郭茂倩，1979：349）

《乐府诗集》共辑《梅花落》13 首，编入“横吹曲辞”，其他章节，再不二见。

需要注意的是分类标示“横吹曲辞”。既然是“横吹”，主奏乐器就该是横吹之笛，或者说，这一歌种的固定伴奏乐器是横吹之笛。除鲍照解题“本笛中曲”的提示外，几首歌词也都提到笛。

［隋］江总《梅花落》：

> 腊月正月早惊春，众花未发梅花新。

梅花芬芳临玉台，朝攀晚折还复开。
满酌金卮催玉柱，落梅树下宜歌舞。
金谷万株连绮甍，梅花隐处隐娇莺。
桃李佳人欲相照，摘蕊牵花来并笑。
杨柳条青楼上轻，梅花色白雪中明。
横笛短箫凄复咽，谁知柏梁声不绝。（欧阳询，1965：1472）
金铙且莫韵，玉笛幸徘徊。（郭茂倩，1979：351）
长安少年多轻薄，两两常唱梅花落。（郭茂倩，1979：351）

这里明确写到“横笛”。

［后晋］和凝《望梅花》：

春草全无消息，腊梅犹余踪迹。
越岭寒枝香自折，冷艳奇芳堪惜。
何事寿阳无处觅，吹入谁家横笛。（转王昆吾，1990：497）

也明确写出“横笛”。

“梅”字与“笛”结缘，大概就是由于一部歌种与伴奏乐器的密切相关，导致了借用转称，如此相沿成俗，不绝于书。

［唐］孙光宪《望梅花》：

数枝开与短墙平，见雪萼红跗相应。引起谁人边塞情。廉外欲三更，吹断离愁月正明，空听隔江声。（转王昆吾，1990：671）

［唐］张正见《柳》：

不分梅花落，还同横笛吹。（转程杰，2002：361）

［唐］李峤《笛》：

逐吹梅花落，含春柳色惊。（《全唐诗》，1992：701）

［唐］戎昱《闻笛》：

入夜思归切，笛声清更哀。
……平明独惆怅，飞尽一庭梅。（《全唐诗》，1992：3008）

［唐］崔橹《岸梅》：

含情含怨一枝枝，斜压渔家短短离。
惹袖尚余香半日，向人如诉雨多时。
初开偏称（一作已入）雕梁画，未落先愁玉笛开。
行客见来无去意，解帆烟浦为题诗。（《全唐诗》，1992：6567）

刘禹锡《杨柳枝词》（其一）：

塞北梅花羌笛吹，淮南桂树小山词。（《全唐诗》，1992：4113）

白居易《杨柳枝》（其一）：

《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹。

李白《从军行》：

笛奏梅花曲，刀开明月环。（《全唐诗》，1992：1710）

李白《青溪半夜闻笛》：

羌笛梅花引，吴溪陇水情。（《全唐诗》，1992：1856）

李白《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》：

黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。（《全唐诗》，1992：1857）

李白《观胡人吹笛》：

胡人吹玉笛，一半是秦声。
十月吴山晓，梅花落敬亭。（《全唐诗》，1992：1876）

［南唐］李煜《望江梅》：

闲梦远，南国正清秋，千里江山寒色暮。
芦花深处泊孤舟，笛在月明楼。（转王昆吾，1990：776）

［宋］徽宗《眼儿媚》：

家山何处，忍听羌笛，吹彻梅花！（《汉语大词典》（四），1989：1044）

［宋］范成大《满江红·冬至》：

且团栾同社，笑歌相属。著意调停云露酿，从头检举梅花曲。（《汉语大词典》（四），1989：1045）

［宋］李清照《孤雁儿》：

笛声三弄，梅心惊破，多少春情意。（《汉语大词典》（四），1989：1044）

［清］宋琬《蝶恋花・旅月怀人》：

万里古人关塞隔，南楼谁弄梅花笛。（《汉语大词典》（四），1989：1045）

《红楼梦》五十回：宝玉道：

“何处梅花笛？”宝钗道：“谁家碧玉箫？”（《汉语大词典》（四），1989：1045）

虽然上列文献大部分是诗歌，但多多少少提供了连续不断、正史不载的实事。且不论诗文有多少可信度，所讲实事却加强了历史上“笛”与“梅花”相互勾连、割舍不断、提及甲就得说道乙、提到乙就得说到甲的必然联系。诗歌虽非信史，却报道了流行说法，说明新名称不是专业圈中“法定”的，而是文人圈中约定俗成的。文人赞赏笛子的雅兴，吸附于“梅兰竹菊”纠葛一体的情景中，让一件乐器在另一事物的比拟中鲜活起来。尽管正史中充斥着笛名，但流行于世的文人话语，却坚定地另起炉灶。新名词是作为文学描述而且担负了音乐诗歌结合的复合型载体，写来不但妙笔生花，而且读来气韵生动。

奇怪的是，说梅花、道梅花的人，不一定是音乐家，但描写梅花的相关者，却都是喜欢音乐的文人。如同文人喜欢用“瑶琴、素琴、绿绮、丝桐、焦尾”而不直称“琴”一样，这类叫法，成为文人圈中流行的雅称。最先是文人话语中的笛，后来是文人话语中的梅。称呼增加了“梅花”一

词的非专业性，所以历代修史者多不采用。宫廷修史者和编修方志者，沿袭正史固习，使乐志中的著录与实际状况反倒出现脱节现象。文人雅称，自走一途，正史中沿袭古代名称的叙述体系，丝毫无损于作为文人话语体系中朗朗上口、约定俗成的传播事实。

［宋］胡仔《苕溪渔隐词话》后集卷四：

> 《复斋漫录》云：古曲有《梅花落》，非谓吹笛则梅落，诗人用事，不悟其失。余意不然之。盖诗人因笛中有《落梅花》曲，故言吹笛则梅落，其理甚通，用事殊为不失。且如角声，有大小《梅花曲》，初不言落，诗人尚犹如此用之，故秦太虚《和黄法曹梅花》云“月落参横画角哀，暗香消尽令人老”者是也。古今诗词，用吹笛则梅落者甚众，若以为失，则《落梅花》之曲，何为笛中独有之，决不虚设也。故李谪仙吹笛诗云：“黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。”又《观胡人吹笛》云：“胡人吹玉笛，一半是秦声。十月吴山晓，梅花落敬亭。”戎昱《闻笛》云……崔鲁《梅》诗云……黄鲁直《从王都尉觅千叶梅诗云落尽戏作嘲吹笛侍儿》云：“若为可耐昭华得，脱帽看发已微霜。催尽落梅春已半，更吹三弄乞风光。”张子野词云：“云轻柳弱，内家髻子新梳掠。天香真色人难学。横管孤吹，月淡天垂幕。朱唇浅破桃花萼，依楼人在栏杆角。夜寒指冷罗衣薄，声入霜林，簌簌惊梅落。”《摭遗》载梅诗云：“南枝向暖北枝寒，一种春风有两般。凭杖高楼莫吹笛，大家留取依栏看。”晁次填入《水龙吟》词云……孙济（师）落梅词云：“一声羌管吹云笛，玉溪半夜梅翻雪。”泛观古今诗词，用事一律，可见复斋（吴曾）妄辨也。（转程杰，2002：361－2）

程杰总结道：

> 从最初贺彻等以《落梅》、《折柳》二曲代指笛声的简单编事，到

> 李白诗中“吹玉笛”与“梅花落”的巧妙组接、视听通感、虚实相生，再到崔橹以下“吹笛则梅落”、笛声指梅落的固定思路和语义代指，逐步形成了笛声与梅花互为喻指的特定语符。(2002：362)

另外，鲍照《梅花落》解题还提到“唐大角曲”，说到“梅”与“角”的联系。明谢肇《五杂俎·物部四》：“有梅花角，声甚凄清，然军中之乐，世不恒用。”（《汉语大词典》（四），1989：1045）金董解元《西厢记诸宫调》卷四：“钟声渐罢，又戍楼寒角奏梅花。”看来，“梅”还可指称“角”，但“角”毕竟不是旋律乐器，“世不恒用”，渐无人提。

（二）笛箫对调

仔细品味，一个音乐品种固定由一件乐器伴奏，却不沿用乐器的古老名称，其中必有原因。不用传统名称“笛”，应是因为新乐种采用的“笛”与原来称为“笛”的乐器已经有所区别，是一种刚渐流行的新式样，无论形制上或者奏姿上都与传统“笛”有所区别，需要另立一名。上列文献大多提到“横笛”，也就是说，新“笛”已非竖吹笛，而是采用新的演奏方法“横持横吹”的笛。这才有另立一名的必要。

今天称为“笛”的横吹乐器，古代称为“箫”。汉代马融《长笛赋》所述的“长笛”，以及宫廷乐官和乐工用于定律的“荀勖笛”、“列和笛”、“吕才笛”，都是竖吹的“笛”。黄翔鹏提到，宋代之前的“箫”，就是现在的“笛”；宋代之前的“笛”，就是现在的“箫”。宋代是分界线，横吹、竖吹倒了一个个儿。黄翔鹏《工尺谱探源<乐问>之二十的解释》道：

> 在这里需要说明一下，“赵箫倡只”，讲的是“箫”，还是笛？宋明两代的箫恐怕还不是今天的箫，我有一个证据：福建南音的笛子，不叫横笛，叫箫，或箫管，竖吹的尺八倒叫笛。南音把笛子叫箫管是古老的称呼。远古的箫是指排箫，长箫短箫讲的都是排箫。远古的笛讲的则是竖吹的长笛。所以大家应注意，古代叫笛的，我们现在叫

> 箫；古代叫箫的，除了排箫之外，我们现在叫笛，扭了个个儿！一次周汝昌先生问我，姜白石词中“小红低唱我吹箫”之箫，是现在这个箫吗？我一愣，仔细一想，老先生这个问题问得好！恐怕不是，是笛子。杨荫浏先生是把它解释为今日之箫的。但直到宋代，好没有把现代的箫称之为“箫”。(黄翔鹏，2007：761)。

黄翔鹏的提法让人注意到笛、箫二器的古今之变，但发生时间上却可能更早一些。《乐府诗集》着意突出“横笛”一名，让人思量。既然叫“横笛”，说明已经变化了形制和演奏方式，必须在包含了竖吹应有之义的“笛”字前加个限定词“横”。也就是说，南北朝时期，竖吹之“笛”，已经开始变为横吹之“笛”，因而有了另立的“横笛”一名，因而有了另立的“横吹”一部。

中国古代横吹乐器的祖先是“篪”，属无膜横吹直管乐器。吹口居中，两手左右横持。从这一最终被放弃的持姿来看，演奏法大概不太灵活。虽然横吹乐器源远有自，但形制不一，无膜样式也没有保持“清白”，与西域文化的交往中，逐渐接受胡乐影响，加上了笛膜。贴上笛膜，音色透亮，发音灵活，逐渐成为时尚，渐成现有形制。说来也奇，笛膜振动，就是点缀了一片薄如蝉翼的小东西，一件乐器便忽然有了灵气。当乐器更换了一件画龙点睛的小零件并且改变了奏法，似乎就与自身的历史断开了，后人也就在名称差不多、描写不明确的记载中迷失了，无法辨认了。横吹乐器借用了一个古老名称表述自己的新身份，而后人也就借用了另一事物的新名称来表述这个改变的事实。

东晋桓伊用笛演奏《梅花三弄》，“高妙绝伦”，可见零活性非同一般，不但自如流畅，而且音色清雅。桓伊吹的是何种式样的“笛”？什么样式能至“唯有桓伊江上笛，卧吹三弄送残阳”？“悠扬溜亮、清响激烈”？《梅花三弄》的曲调是如此流行，以至“谱入琴中”。无论如何，新式笛开始登堂入室了，而且以演奏一类新曲调而著称。但是，如何称呼既继承着传统又有所改变的新型乐器，人们不得不借用原有的老名称，

但又因为其间的不完全相符，必须采用一个既容易理解又有所区别的名称。于是乎，一个为新乐种专门采用的伴奏乐器，就成了乐部的借用名称，如同老百姓以主要伴奏乐器作比喻把说唱艺术称为“莲花落”一样。《望梅花》、《落梅花》，以代表曲目命名乐器，似乎成为不得已而为之的暂时名称。于是乎，梅花之名广为普及，到处都有采用梅花的品种，至今晋北道情中还流行着一种固定曲调称为“梅花调”，虽然道情主奏乐器并非笛子。

（三）笛子别称

不叫“笛”而称“梅”，就是因为“梅”，既像“笛”又不同于“笛”。一字之变，不但说明形制之变，也说明奏法之变，更说明时代之变。变一字而呈现实质之变，是采用特定概念营造特定情景和取向的命名方式，自然理所当然。根据程杰提供的统计，唐宋时期咏梅律诗 209 首，含有落梅细节的 33 首，多为唐代及北宋早期的作品。以笛声言落梅的 13 首，也多属唐与北宋早期的作品。由此可见，这一现象应该发生在这一时期，到了后期，这一现象已经普及，不足为奇，无须再谈了。另外，“梅兰竹菊”象征“君子之道”，也是后来诗人们喜爱描写的原因之一。昆曲笛师称笛为“梅”，也有自提品格、脱俗入雅的意味。

晋北笙管乐传统上使用的笛，不贴笛膜，用普通纸，贴住膜孔，略不透气，声音纯厚。这种方式部分保持了古笛无膜孔的传统，也是部分保持古箫音色的方法。景蔚岗认为：“不用笛膜是不要笛子发出清凉的音色，这是一种古笛遗风”。他引用阳高县道乐班吹笛、管的乐师李元茂的话：“笙管乐的笛子不能像二人台的笛子一样贴上笛膜，笛色太亮使不得，与管子打架。音乐也不中听，太俗气。”民间乐师的叙述，表达了局内人区别民间小戏与笙管乐音色差异的态度。景蔚岗驳斥认为笛子用纸做笛膜是民间鼓匠不讲究的说法。（景蔚岗，2006：217）如果把晋北笛子与没有笛膜振动的古箫联系起来观察，可以确定，这决不是民间艺人买不起笛膜的权宜之计，而是采用一种技术保持古老音色的办法，虽然这种做法在轻而

易举获得笛膜的时代已是昨日黄花。民间乐社中许多表面上似乎是因陋就简的做法常常是有根有据，立足传统，不可轻易妄断。在许多方面，民间乐师拘泥成法保持着古制。

琴箫搭配，丝竹合奏，大概是传统音色的绝配。“琴箫”皆为“华夏旧器”，略带沉闷的音色，相得益彰，幽韵益胜，保持了古老音色。不知旧器配搭方式的现代编制，反倒让人无法判断是否正宗，是否源远有自。

谈及一种文化现象，必须考虑流传地的历史背景。“塞北梅花羌笛吹”，晋北是保持“梅”之称最顽强的地区之一，不能不让人联想到该区域北方民族与中原文化连年不断交融征战的历史背景。笛与梅，此消彼长，奇妙地发生在这一空间。“梅”之称，作为笙管乐师阶层的一份历史记忆，对后代产生着持续不断的影响。无须说，他们毫无必要追随主流文化和典籍之名统称为“笛”，自由自在，循规蹈矩，采用当年取而代之、象征着一个新兴乐部的老叫法。但是，整个中国都自觉不自觉地跟着典籍走了，反倒把保持了当年“新”叫法的“梅”，甩在了历史后面。因此，称“梅”的方式，反倒显得垂垂老态。与现代人只知道当下结识的幼童而不愿意承认已经变化了的、刻下岁月痕迹的同族老者相反，晋北的笙管乐师反而不接受当下的幼童而只认当年的老翁，昆曲艺术班社中的笛师，也是认老不认少的典型，只认“梅”的老叫法。

虽然历史上“羌笛”到底是什么形制尚有异议，但保留的“笛”字，至少也说明属于竖吹直管乐器类的古老形制。“羌笛”之名也说明了与传统“笛”的不同，但“笛”字又使汉族人增强了对它的亲近感和相互等同感。器物命名上，本来是“非我族类”不予考虑的，忽然间，汉族人这么爽快地接受了，就在于其间保留了旧有的“笛”字。

结 语

哪怕你只能说出屈指可数的一两首器乐曲的名字，哪怕你只弹过两下古筝或琵琶的琴弦，哪怕你两手空空唯有一腔想在锣鼓上敲击几下或者在

春节期间为乡村仪式做点什么的愿望，甚至你什么都不会做只是喜欢钻进庙会听戏曲锣鼓的铿锵，只要你听过中国乐器或者想到中国乐器，就会获得了一种别样的体验，因为只有在乐器上，也只有从乐器上，才能深切地感受到，你和这种音响的创造者，属于一个文化共同体。

乐器的流布与淘汰，如同自动对焦镜头，任由前景如何在理论上多么夺目，仍然被毫无客气地删除，呈现出人心所向、优胜劣汰的筛选锁定范围。乐器在不同的历史潮流中，如同前景与背景，一个坐标中注定被认定的乐器，迅速走上前台，陪衬成为主角，主角成为陪衬，换来换去的过程，就是文化意识的流向。

乐器不仅是件响器，也是农耕时代传统技艺的体现物。流传了上千年的乐器，今天的功能或许发生了少许变化，但不管外观造型还是使用方式，基本形态没有变化，仍是度量乡村文化的一条途径。无论是外形还是音响，一同述说着古往今来乡村流淌的忧伤和快乐的故事。

参考文献

[宋] 陈　旸

《乐书》[M]，宋刻元明递修本。

中华书局编辑

《古今图书集成·经济志·乐律典》影印本。

[明] 徐　渭

1959：《南词叙录》[M]，《中国古典戏曲论著集成》[C]（三），北京：中国戏曲出版社。

中华书局编

1960/1992：《全唐诗》，北京：中华书局标点本。

[唐] 欧阳询撰

1965：《艺文类聚》[C]，汪绍楹点校，上海古籍出版社。

[唐] 房玄龄等撰

1974：《晋书》[M]，北京：中华书局。

［明］宋　濂

1976：《元史》［M］，北京：中华书局。

［宋］郭茂倩

1979：《乐府诗集》［M］，北京：中华书局点校本。

杨荫浏

1981：《中国古代音乐史稿》［M］，北京：人民音乐出版社。

霍恩博斯特（Hornbostel）、萨克斯（Sachs）

1985［1930/1959］：《比较音乐学》、《乐器的精神与形成》、《乐器分类法》（Classification of Musical Instruments）

《汉语大词典》编辑委员会

1986：《汉语大词典》［Z］，上海辞书出版社。

［明］马瑞临

1986：《文献通考》［C］，北京：中华书局。

上海古籍出版社编

1989：《尔雅·广雅·方言·释名，清疏四种合刊》，上海古籍出版社。

廖　奔

1989：《宋元戏曲文物与民俗》［M］，北京：文化艺术出版社。

任半塘、王昆吾编著

1990：《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》［C］，成都：巴蜀书社。

刘东升主编

1992：《中国乐器图鉴》［C］，济南：山东教育出版社。

袁荃猷主编

1996：《中国音乐文物大系·北京卷》［C］，郑州：大象出版社。

陈克秀

1999：《辽地笙管、盛唐遗音》，《民间鼓吹乐研究》［C］，济南：山东文艺出版社。

程　杰

2002：《宋代咏梅文学研究》［M］，合肥：安徽文艺出版社。

李幼平

2004：《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》［M］，上海音乐学院出版社。

景蔚岗

2005：《中国传统笙管乐申论》［M］，长沙：湖南文艺出版社。

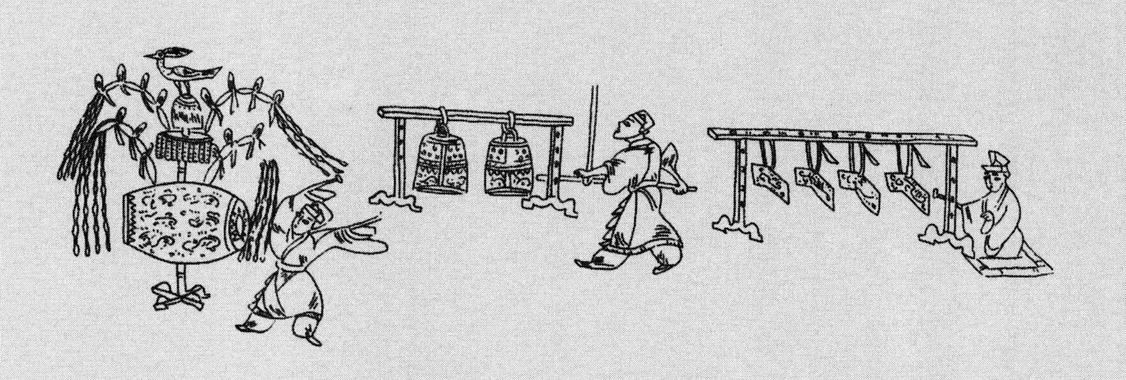
刘　勇

2006：《中国唢呐艺术研究》[M]，上海音乐学院出版社。

黄翔鹏

2007：《黄翔鹏文存》[C]，济南：山东文艺出版社。

第八章
宫调与曲目





当今天的音乐学家在著述中自然而然地从音乐技术分析走到与民俗叙述相结合的边缘时，也要无奈地停止脚步，不得不返回音乐技术领域，叙述一些离开技术分析就难以说明问题的老路上来。既然是音乐学家，就自然不应仅仅以文化阐释为目的，音乐文化并不是不研究音乐本体，最后结论还是要从音乐本体的分析中涌现出来。

人们都有在一本书中看到一个艺术种类方方面面情况介绍的愿望，但音乐形态学的叙述往往是一般读者不愿看也看不太懂的部分，技术知识限制了音乐行当之外的人了解一个地方乐种的艺术价值，而艺术价值才是一个乐种之所以成为不可替代的独特品种、令人信服的技术保障。技术知识使普通人希望全面了解一个音乐品种的合理愿望难以实现，所以本书中这一部分，一般读者可以不读。

第一节 宫 调

如果古代乐律学理论与今天的现状无法对接，那么就需要寻找现实变化的来龙去脉，或者考察无法对付今日现状的理论是否依然有效。古今相同，可能因为合乎自然规律使其一脉赓续，如果不能接续，就是因为当下与古代之间存在着不能相容的矛盾。

（一）笙律

笙管乐的“应律乐器”是“17 簧笙”，今天民间广泛使用的笙，在音列编排次序上，依然继承着宋代 19 簧“和笙”的体制，这种规律记载于陈旸《乐书》中。19 根管苗，减去两根，即除了“下四”、“下工”两律不存，其他排列次序，历千年而未改。

表 8－1：宋代 19 簧和笙与 17 簧笙音位比较表

管序		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
十九簧和声	应配律名	姑洗	仲吕	姑洗	太簇	夹钟	应钟	蕤宾	南吕	太簇	仲吕	应钟	南吕	夷则	林钟	黄钟	黄钟	林钟	大吕	无射
	应配谱字	乙	上	一	四	下一	高凡	勾	工	五	上	高凡	工	下工	尺	六	合	尺	下四	下凡
十七簧笙	1	2	3	4		17簧笙所缺音位	5	6	7	8	9	10	11	17簧笙所缺音位	12	13	14	15	16	17
	应配律名	蕤宾	仲吕	姑洗	太簇		应钟	无射	南吕	太簇	仲吕	应钟	南吕		林钟	黄钟	黄钟	林钟	夹钟	无射
	应配谱字	勾	上	一	四		高凡	下凡	工	五	上	高凡	工		尺	六	合	尺	下一	下凡

宋代文献记载了 19 管笙竽逐渐退出实践的情况，17 簧笙成为明清时代普遍流行的形式。下面一则文献从一个则面反映出 17 成为笙的代言数字的情况。徐铉改棋图之法：

> 古棋图之法，以平上去入分四隅为记，交杂难辨。徐铉改为十九字，一天、二地、三才、四时、五行、六官、七斗、八方、九州、十日、十一冬、十二月、十三闰、十四雉、十五望、十六相、十七笙、十八松、十九客，以此易故图之法，甚为简便。（张师正，1993：2－3）

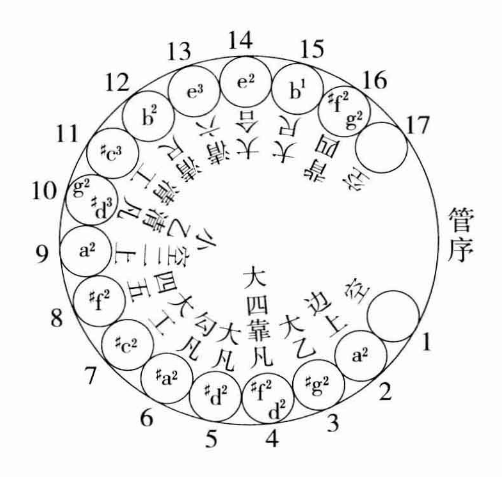


表8－2：笙音位表

管序		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
晋北笙管乐种用15簧笙	应配律名		仲吕	姑洗	太簇	应钟	无射	南吕	太簇	仲吕	应钟	南吕	林钟	黄钟	黄钟	林钟	大吕	
	原述谱字	一空	边上	大乙	大四	大凡	勾凡	大工	四五	二上	清凡	清工	清尺	清六	大合	大尺	背四	

晋北乐师传承了一套笙管音位的双字口诀，这套术语把复杂的音位排列流畅地表达出来，逻辑严密，成龙配套，对仗流畅，朗朗上口。民间乐师的历史文化积淀和高品位素质，体现在技术记录和知识体系自我表述方面。如果没有考察过其他地区特别是南方地区的民间音乐，或许不会产生如此强烈的感受，有了比较，才能观察到遗存在晋北的古代文化与南方文化之间的差异。南方的民间乐师可以演奏同类乐器，甚至技术上也值得称道，但在表述方式上却简单的多、零散的多、口语化的多。相比而言，晋北乐师的素养体现出深厚的历史积淀。差异是在比较中才能强烈感受到的，历史文化积淀不是句空话，反映在一个个具体传人的身上。南方与晋北的吹鼓手，都没有读过多少书，也都不认识多少字，但世代相传的口诀体现的技术含量，却相距甚远。

笙苗口诀，刊载于［明］唐顺之《荆川稗编》，［明］刘民悦、王焕如《文庙礼乐全书》，［清］康熙御制《律吕正义·后编》，［清］阎兴邦《文庙礼乐志》，［清］张行言《圣门礼乐统》，［清］汪祓《乐经律吕通解》等明清典籍上，技术术语，一脉相承。

术语是判断一个乐种流行区域技术领域历史沉积的标志之一，许多乐种的口碑术语采用方言俚语，但晋北的“笙苗口诀”基本沿用了典籍的书面方式，宫廷内与宫廷外相互认同的系统，未在流传中变形。覆盖整个北方笙管乐技术知识的相同性，挑战了“十里不同风，百里不同俗”的老说法。传承的方式是口头的，传承的内容却是书面的。

表 8－3：笙音位口诀表

管序		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
文献出处	应配律名		仲吕	姑洗	太簇	应钟	无射	南吕	太簇	仲吕	应钟	南吕	林钟	黄钟	黄钟	林钟	大吕	
晋北笙	口诀谱字		边上	大乙	大四	大凡	勾凡	大工	四五	二上	清凡	清工	清尺	清六	大合	大尺	背四	
［明］韩邦奇《苑洛志乐》约成书于 1504	原写所有谱字		大上	大一	大四			大工	小四		小一	小清四清工	小尺清尺	小合小六小上	大合大六	大尺		
［明］刘民悦、王焕如《文庙礼乐全书》崇祯元年 1628	原写谱字	小乙	上正上	乙大乙	四五大四	凡大凡		工大工	五小五	清上	小凡	小工	小尺	小六	合六	尺大尺		
［清］阎兴邦《文庙礼乐志》康熙二十九年 1690	原写所有谱字	勾凡一	大一	大一小工	大四五尺	大凡	小勾小凡	大工	小四五	助凡清一	小乙凡	小工五四	小尺六合	清上小六	大合六上	大尺	亚乙	背凡
［清］张行言纂辑《圣门礼乐统》康熙辛巳年 1701	原写所有谱字	勾凡	大上	大一小工	大四五尺	大凡	大勾小凡	大工	小四五	助凡	小一凡	小工五四	小尺六合	上小六	大合六上	大尺	亚乙	背凡
［清］孔尚任、东塘元纂《圣门乐志》康熙五十五年 1716	原写所有谱字	凡上	六上	大一工	大四五尺	大凡	大勾小凡	大工	小四五	助中清	小一凡	小工五四	小尺六合	同上小六	大合六上	大尺	亚乙	背凡

学术界所说的“口述史”资料，往往找不到印证年代的历史文献，“笙苗歌”提供了一份难得的证明。在晋北，绝非一人两人能够背诵笙苗口诀，大量乐师，张口即出。这是一种了不起的传统。乐师一张嘴诵诀，乐师一开腔韵谱，一个古老的传统便复现了，一种古老的文化便复活了。农家小院中的仪式与古代宫廷中的表演之间的关系，以口诀的技术传承为依据。若未翻查典籍，谁也不敢相信乐器音位的术语与明代、清代宫廷乐师一模一样，六百年前宫廷乐师就是如此传授技术知识的。口口相传，至今不改，绝对神奇！引申出的话题自然是民间的口头知识，万万不可小觑，没准儿就是几百年老祖宗的衣钵。

笙苗定音方式的顺序，也是另一个明证。“子母相生”规律与明代乐律学家朱载堉的记录如出一辙，可以视为行规。据景蔚岗、陈克秀调查，晋北笙匠均以“大尺为母”，即以笙管的最长一苗，全盘最低音为始发音，采用五、八度相合方法，“子母配合”，点簧调音。有书为证，民间抄本《曲本日用》、《神曲全部》称为“大尺为主”，顺序如下：

> 大尺（母律）合大四（上五度）、大四合清工（上五度）、清工合大工（下八度）、大工合大乙（上五度）、大乙合小乙（上五度）、小乙合大凡（下八度）、大凡合勾凡（上五度）、勾凡合下五（上五度）。母律大尺生出大四、清工、大工、大乙、小乙、大凡、勾凡、下五，八个音。（转景蔚岗，2005：182）[①]

许多领域，中国音乐家尚难以本土产生的术语自我表达，甚至不得不借助西方话语，如“音阶、调高”之类。拿到桌面上谈论中西音乐的比较话题，免不了有了“落后”与“先进”的价值判断，并在不经意间形成西方理论系统、中国理论不系统的观念。但在笙苗音位的表述上，我们却看

① 这种规律几乎可以视为先秦时代生律传统的民间版。《吕氏春秋·音律篇》载：黄钟生林钟，林钟生太蔟，太蔟生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生，三分所生，去其一分以下生。

到了一幅不需借助外来概念的完整系统。这不能不让人肃然起敬，敬佩古代笙师的理性。

自杨荫浏《笙—竽考》一文中研究古今笙竽起，景蔚岗《晋北笙管乐字谱考索》、陈克秀《雁北笙管乐的调查与研究》、我的《笙管音位的乐律学研究》等著述，已比较全面地介绍了各地及晋北笙管的情况，基本规律已成共识。

（二）黄钟标准与配套调高

陈克秀曾详细论述过五台山青庙、黄庙与晋北笙管乐两种黄钟音高标准（D、E）的差别，把差别归因于唐代黄钟律（E）与宋代大晟律（D）之间的不同（陈克秀，1999）。李幼平的博士论文《大晟律与宋代黄钟标准音高研究》展示了新的研究成果：根据现存宋代大晟钟的测音，大晟律的音高标准位于 B – C 之间，同先秦时代的曾侯乙编钟的音高标准一脉相承。（李幼平，2004）

人类的听觉机制，从古至今没有变化。以 C 为标准，亘古未变，这个体现在钢琴上的标准决不因为出自西方乐器而消减人类通感的权威性。帝王立朝，气吞山河，律度量衡，以我为始，却改变不了人类天性，因此，打着幌子改变黄钟律高的历史文献，都需谨慎对待。历朝历代另起炉灶、另立黄钟标准的说法，真得可能是掌管乐府梨园的乐官蒙混皇帝老子的表面文章和浑水摸鱼的说法而已。

新的成果提供了新的视角，五台山青庙、黄庙调高的不同，并非因为不同时代改变黄钟律高的原因，而是鼓吹乐的乐器规格分属两套系统的问题，就像西南民族地区至今的情况一样，两个村落的芦笙队各有调高，以此成为族群之间、社区之间、辖域之间相互区别的标志。青庙、黄庙，各自为政，各自为派，为了以示区别，不但名称上自立一脉，甚至故意要在表现形式上相互区别，如同局外人从外形上看来差不多的芦笙队一样。

田野考察的结论证明，典籍上黄钟标准的唠唠叨叨是一回事，乐器规

格形成的两套标准而且成龙配套的体例是另一回事。音乐实践没有只采用一种调高的死道理，人声标准与器乐标准不一样，男女标准不一样，不同规格的乐器，各具最佳音域，最佳调高，同样可以不尽相同。这是物理上的自然规律，不以人的意志为转移。从芦笙文化圈保持的传统看，大概这也是贯穿古代音乐体制的规律。

没有音乐实践的文人，很容易把乐器规格形成的配套制度与黄钟标准理解为一回事，而且把后者看成是皇族象征。其实，表面上一样的乐器，实际音高不一样。冀中的“北乐会”与“南乐会”就是展现在同一仪式场景的两支外形一模一样的乐队，“北乐会”的小管子比“南乐会”的大管子高四度，不知底细者，根本看不出两支乐队有何不同，甚至作为音乐家的我们，刚开始也没有看出其中的门道。直到测量尺寸和测定音高时才发现，外表相似的两支乐器，调高相距四度。未曾亲自动手测过音的人，很容易被蒙蔽。

西安鼓乐的“官调笙”、“官调笛”，属于宫廷颁布的鼓吹乐种的黄钟标准，但同时存在着另外配套的“梅管笙”、“梅管笛”，并存的还有“平调笙、平调笛”。三套系统，同时并存，各自运用于不同曲目。音乐家们知道，不同规格乐器的用途，以最佳表现音域为依据，无论是“平调笙、平调笛”、“官调笙”、“官调笛”、“梅管笙”、“梅管笛”，外表上看，除了长短粗细的微小差异，几乎不为外人察觉。不知就里者，不懂技术者，根本看不出差别。这一点，演奏乐器的人习而不察，说不出隐藏的道理；不知就里者，又不记载这种现象，因此形成了典籍上根本不存在记录却在实践中畅行无阻的脱节现象。

“随月用律”是古代的宫廷制度，其法其规，同样贯穿于鼓吹乐的实践。文献记载的“前部鼓吹”、“后部鼓吹”，“鼓吹十二案”，如同冀中乡村踩街仪式排列于仪仗队伍前后的“北乐会”与“南乐会”调高上分属两套系统的现象一样。民间仪式，解释了鼓吹乐分为“前后”两部的实践意义。“开道”与“殿后”，两支乐队分别执行着仪仗音响上相互照应、有头有尾的排场。配备两套调高的乐器，保持了音响上互不影响的距离。一般

人分不出异同，只有演奏不同调子的吹手心里明白，之所以拉开距离，保持间距，就是因为互不搭调。

按照宋代制度，笙上的“宫管”（14、15 苗）配“合”字的“和笙”，对应于小管子的调高；以“宫管”配“尺”字的“巢笙”，对应于大管子的调高。两种调高的笙，配两种调高的管子。依此类推，大唢呐与小唢呐与笙的关系，也如法炮制。谱字与音高固定搭配的对应关系中，“巢笙”采用了完全不同于小管子及“和笙”的谱字排列。但固定谱字对应律高的方式，按照可丁可卯的指法，会带来诸多麻烦。最简便的方法，就是放弃固定谱字，更换不同调高的乐器，即采用相同指法、相同指位、调高不同的办法，这就是首调唱名法的方便之处。

民间的实际情况就是如此。与大、中、小管子，大、中、小唢呐搭配的大、中、小笙，轻而易举地解决了指法难题。大、中、小三种唢呐，大、中、小三种管子，对应于大、中、小三种规格的笙，让人看到了音乐实践中最简便的旋宫转调的办法。不同规格的笙，源于古老的乐器配套制度，此法此途，至今实行，轻而易举地解决了希望在一类乐器上解决全部旋宫问题却难以找到出路的困境。

三种规格的乐器，遍布民间，司空见惯，未曾引起学术界关注，更未把其当作一个切入旋宫解决途径的理论加以充分阐发，只有把三种调高纳入整体宫调分布的五度链上，才意识到其中包含的理论意义。以往的研究者把目光收束于乐器规格而非当作宫调分布，多将大、中、小作为各自为政、互补交融的支离现象，未能勾连贯通，视为一体，只见树木未见森林，所以，不同规格的乐器宫调串联起来的宫调拓展谱系，反而被虚化为学术检讨的盲区。

由此，可以发现民间解决复杂问题的办法常常极其朴素，及其简单，只需要把乐器规格变大变小，所有问题便迎刃而解，化为乌有。曾经给乐器制造带来过巨大影响，以至于在漫长的发展格局中加宽音域、加添品位的改革等诸般变化，几乎都与之有着乐器大小的规格有着或深或浅或明或暗的关联。在一种乐器上动用固定律高与谱字对应的死板方式，绕了个大

圈子，常常是自寻烦恼。

晋北地区采用不用规格的唢呐、演奏不同类型乐曲的实践，与此同理。一件乐器只适合一种调高，一个调高只适宜一类乐曲。为人声伴奏的小唢呐一定是F调，大型套曲一定是E调。高阳县滑家乐班的唢呐有三种，E调为本调，演奏传统套曲，F调用于吹奏流行歌曲，G调主要吹奏晋剧。可见，三种唢呐，在实践中被分派于三种不同性质的曲目。这些规矩在外人眼里多少有些费解。可以类推，古代宫廷伴奏声乐的乐器，也是固定搭配，调高必须适宜嗓音；而户外鼓吹，则可以采用另外一套，调高必须适宜吹管。典籍记载的教坊与鼓吹署各具调高的实情，就是这个道理。

晋北流行的传统套曲，大都采用E调唢呐，这是鼓吹乐自古以来的传统，与笙管乐种一样。只有这个调，吹管乐器才明亮。古代鼓吹乐的黄钟标准为E，传统大唢呐的筒音也是E。不难理解，大唢呐的筒音定在这个律高上，接续了中原的古老规矩。

民间的实际情况与当今专业音乐家在一件乐器上什么调都能吹、什么乐曲都能吹的情况不同，鼓匠采用不用型号的乐器，演奏不同调高和不同类型的乐曲，反映了把不同类的乐曲归纳为一套乐器表达的古老方式。三种唢呐之间，五度链已经完全不存在。晋剧是后起的戏曲音乐，流行歌曲则是当下的新品种，新品种根本不属于传统的唢呐系统，因此采用了五度链之外的调高，相互之间不存在互通联系。唢呐本来就不遵循谱字与音高固定配搭的关系，只要更换乐器，就能解决问题。这就是唢呐的好处，说古亦古，说新亦新。

人们忧虑地面对古代传统技术的失落，对消失的技艺惋惜唏嘘，但是，对于学习演奏、求速易达的追求，使大部分初学者愿意舍弃繁琐的固定谱字体系，采用首调唱名法。如此这般，认谱的复杂性消失了，宫调的神秘性消失了，与此同时，普及性迅速提高。如同从筝弃瑟、从云锣弃方响的逻辑一样，简便的转调法，给老百姓带来了什么？不同笙斗的圆盘，搭建出一个个平台，让年轻一代与前辈相比，掌握的难度减少了，习模的

机会增加了。无须说，广泛使用是乐器活力的表现，所以，没必要为可丁可卯的固定谱字的消失而遗憾，因为聪明的乐师采用不同规格的乐器配制，找回了失去的领地。

（三）三大调与五调系统

以“本调”为中心，向上一个五度，向下一个五度，是民间常用的“三大调”：尺字调、本调、上字调。晋北唢呐，与其他地区的宫调系统一样采用“三大调”。五度圈的两厢，再向外各自扩展五度，就是“五大调”。

D ← A ← E → B → #F

上　本　尺
字　调　字
调　　　调

表 8－4：五调系统

音　位	b	c	#c	D	#d	e	f	#f	G	#g	a	#a
笙　律	大尺		大工	靠凡	大凡	大合		大四		大乙	边上	勾凡
本　调	徵		羽		变	宫		商		角	和	
尺字调	宫		商		角	和		徵		羽		变
上字调	商		角	和		徵		羽		变	宫	
勾凡调	和		徵		羽		变	宫		商		角
靠凡调	羽		变	宫		商		角	和		徵	

晋北的王进康师傅说：本调筒音作 Do，大反调筒音作 Sol，歇调筒音作 re，梅花调筒音作 Fa，背工调筒音作 Si。这是一层一层向外延伸的五度链。宫调系统的延伸，以演奏技术的难度为度，越是居中的核心调，演奏越容易。反之，越是外围的调，演奏越复杂。

前文提及，必须把晋北鼓匠放在特定的文化空间中，两座宗教名山五台山和恒山的背景，使当地鼓匠积淀了深厚的乐律学知识，这些古老的知识如同五台山一样牢不可破。因为有着像大山一样雄厚的文化背景，

鼓匠就采用了一套与和尚、道士一样的术语系统，与其他地区比较，可以看到历史资源和文化背景发挥的重要作用。许多地区的唢呐几乎没有完整的调名系统，而且往往只是些零碎的、建立在指法孔位的称呼，如"四眼调""三眼调"等。晋北唢呐，调名齐全，与笙管调名，相互对应。如同经常听到鼓匠说起多少次朝拜五台山的经历一样，朝拜敬仰中包括着对山上和尚的技术知识的服从和刁模。背靠名山丛林，哪个敢背叛传统？

（四）五度链的延伸

如果一套乐器可以奏全四宫，两套调高不同的乐器就可以演奏两套四宫。把不同的四宫排列出来，会形成一个连续延伸的五度循环链。

表 8－5：两套调名比较表

<table>
<tr><td colspan="2">实际调高</td><td>G 调</td><td>D 调</td><td>A 调</td><td>E 调</td><td>B 调</td><td>#F 调</td></tr>
<tr><td colspan="2">固定谱字、宫音</td><td>哑乙宫</td><td>凡＝宫</td><td>上＝宫</td><td>合＝宫</td><td>尺＝宫</td><td>四＝宫</td></tr>
<tr><td rowspan="3">不同乐器</td><td>笙管乐调名</td><td></td><td>梅花调
哑凡调</td><td>背　调
上字调</td><td>本　调
六字调</td><td>反　调
尺字调</td><td>勾凡调
四字调</td></tr>
<tr><td>大唢呐调名</td><td></td><td>梅花调
凡字调</td><td>上字调</td><td>本　调
六字调</td><td>尺字调</td><td></td></tr>
<tr><td>小唢呐调名</td><td>凡字调</td><td>上字调</td><td>六字调</td><td>尺字调</td><td></td><td></td></tr>
</table>

实际上，民间采用了比上表更加复杂的系统。大小不同的管子，是一套对应系统，大小不同的唢呐，是另一套对应系统。管子与唢呐之间既有相同的系统，也有不相同的系统。把按照演员嗓音确定的临时性调高加进来，则更是五花八门。如果说采用两套四宫的调名一模一样的话，那么采用多套调高的唢呐调名，在排列上就更令人眼花缭乱。所以，为了规范知识系统，只能把两套不同调高的乐器，统统装进一套四宫调名之中，以便大家理解。其他节外生枝的调高，有些可以按照五度圈的排列，略加错位，便能理解。那些没有形成五度圈的调名，确实带有其他因素，如专门为晋剧伴奏的乐器，与上述宫调系统完全不能配套，可以

看作笙管系统的调名之外的新系统。后期产生的调高，不能与笙管乐的宫调系统横向排列，这就是历史与现实产生矛盾的地方，它们不是按照一套逻辑生成的。

如果把戏曲宫调、流行歌曲看作是笙管乐宫调系统衍生出的远关系“亚系统”，那么唢呐宫调系统则属于笙管乐系统派生的近关系的“亚系统”。小管子与小唢呐的调高，整个比大管子、大唢呐高四度，与冀中“南乐会、北乐会”使用大、小管子的情况一致。鲁西南鼓吹乐，也因为管子变唢呐的缘故，采用了两套相距四度的调名。陕北榆林地区的笙管乐与唢呐之间的宫调关系，亦呈现相同情况。可见，采用不同调高的乐器与采用相同调名的同名异系现象，是民间鼓乐的普遍情况。正是这种移调的麻烦，造成了大部分吹唢呐的鼓匠不用乐谱的习惯。

（五）横竖之间——唢呐调名与笛子的关系

考古材料证明，竖吹乐器属于华夏旧器，从规律性上考察传统宫调体系有特殊意义。“声无形，乐有器”。确定了乐器始祖，就有了考察宫调的基础。杨久盛《辽宁唢呐传统调名考释》（1996：163－171）一文，提出从笛子调名追寻唢呐调名的方法。唢呐是外来乐器，传入时带来一套自成体系的调名，但到了中国人手中，就要借用本土调名，相互对照。于是，唢呐就不能采用原本的调名解释中国人的曲调了，或者说不能再用带来的、中国工匠听不懂的外国调名解释现实了。外来调名到了中国乐师手中，等于全没用了，自动作废。唢呐调名与开孔之间的配搭关系，使熟悉传统调名的中国人怎么看怎么别扭。于是，出现了借用相近中国乐器的宫调名称解释自身的现象。如今的唢呐调名，肯定不是原有的，一定有个与之相似但又有所不同的调名系统被“采借”了。唢呐遇到了外来乐器进入中国理论框架时无法“接轨”的困境。

寻找蛛丝马迹，学者们发现了许多地方的唢呐艺人采用的调名与笛子相同，但如此采借，却留下了两者相互不能对等的地方。例如，辽宁鼓吹乐中的“老本调”，筒音为4。中国人知道，吹管乐器的筒音，是用来喘口

气的地方。每到乐句转换处，双手稍事放松，以筒音作结束音。但“老本调”的筒音竟然是4，这是中国曲调很少用到、更不用说用作“煞声”的音。晋北八大套中许多乐曲的结音也在4音上，这种让中原人怎么听怎么别扭的曲调进行，让我们感到必须要给予解释。“老本调”为什么选择中原曲调最少用到的第四音级作筒音？晋北八大套曲调中何以如此多以第四音级作结音的别扭方式？这就是中原曲调与调名音位不对应的矛盾。如果可以把本土舞姿和异域舞姿间的不调和比喻为“带着镣铐舞蹈”的话，那么这也可以戏言为“带着镣铐吹奏”了。

追根寻源，别扭是怎么造成的？先放下曲调本身不谈，把视角对准乐器。如果把笛子的“小工调”音位，与唢呐“老本调”的音位对照一下，就可以找到合理解释的途径。笛子的小工调，筒音为5，如果把笛子竖过来，与唢呐杆摆在一起，把笛子音高搬到唢呐上，两件乐器的孔眼，可以一一对应。但是，七个孔的唢呐，比六个孔的笛子，多了一孔。一一对应时，自然留了一条“孙悟空的尾巴”。笛子小工调筒音的5音下面，多了一个余出来音，按音级排列，这个音自然是4。于是，唢呐“老本调”的筒音就成了中国曲调和中原乐器筒音上很少出现的第四音级。

换句话说，唢呐调名是把笛子调名连同指位，生硬地搬了过去，但又无法容纳多一孔的问题，干脆放在那里，原封不动。这就是中国乐器的原本调名与外来乐器的孔位不相配的尴尬。原有调名，专为六孔的笛子发明，遇到七孔唢呐，只好顺便添上一个字。可这个多余的“字”，恰恰不是中国曲调最需要的。非但不是最需要的，而且是传统理论中被视为“偏音”、最少用到的。民间艺人没能力化解矛盾，对外来乐器抱有偏见的宫廷乐官也视而不见，于是乎，这个第四级音，就置而不用，摆在那里许多年。这一方面表现了唢呐艺人以异域文化观念和视角作为技术资源对新地文化进行重构的努力，另一方面表现出囿于个人技术的局限性，在重构中出现可以理解的误读和化解不了的现象。多余的“尾巴”，让中国艺人觉得如此别扭，但正是变为“旗杆”的多余尾巴，让我们捉到了孙猴子的本相。

唢呐或许真是不合适当宫调的统治者，作为异族乐器的代表，音响确实征服了全中国，并像拼积木一样塑造了与世界上横跨东亚与阿拉伯地区所有乐器合作的最大范围的传播帝国，但是，唢呐与中原乐器，也如同脆弱搭连的积木一样，始终没有在理论上进入也不愿意进入对方的核心结构：乐律体系。

还有个问题必须说明，上文谈到，古代的“笛子”（现代的“箫”）是竖吹乐器。唢呐传入时，自然希望借用一个吹法上相近的乐器，以便被中原人接受，也容易采借相关的技术术语。与唢呐形制相似的竖吹“笛”（原来的“箫”），就成为顺手“采借”的“底本”，相关技术知识，自然照单全收。山东、河南至今把唢呐称为“大笛”“海笛”，所谓“海笛”，就是“海外”传来的“笛”。赣南客家人称吹唢呐的师傅为“吹笛佬”，也是把唢呐称为“笛”。更有甚者，浙江一带的艺人，甚至把唢呐称为“梅花”，把古代改称笛子为“梅”的传统，一并转述过来。可见，浙江一带的艺人，不但借用了笛子调名，甚至连笛子古称也一并借用，爱屋及乌。一系列“案底”，又提供给我们一些证明，从唢呐称“笛”的叫法上推知，原来的“笛”，的确是竖吹的。凡此种种，都让人依稀可见“竖笛”的残影。
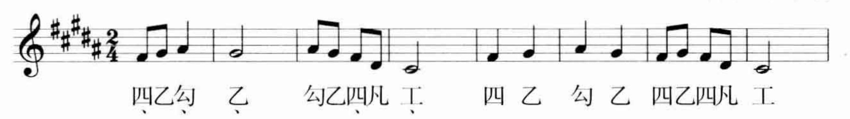
（六）“勾”字
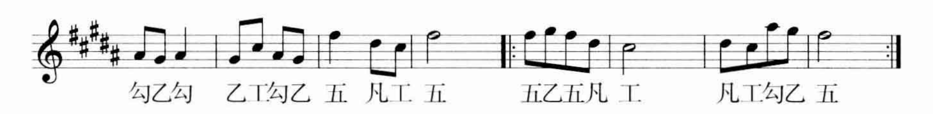
晋北保留的乐谱，分为唐宋俗字谱体系和明清近世的工尺谱体系，抄录方式上很少见到“勾”字。但这个历史上扑所迷离的谱字并未真正消失，陈克秀发现，“勾”字只有在“五调”中，作为“五正声”的“角”音出现时，才在韵谱中露出原本面目。这个发现使令人终于可以解释何以“勾”字若隐若现的原因。艺人的“五正声”观念如此之强，以至于在韵谱中，当勾字处于二变位置时，用“阿口”一带而过，只有处于“五正声”位置时，才被作为一个“正字”，不容忽视地得到足够重视。

谱例：



李　清韵谱
陈克秀译谱





“梦里寻他千百度”，陈克秀蓦然回首，终于发现了“勾”字的暗淡身影，最重要的是，找出了它之所以隐藏真身的原因。建立在音乐实践上，便有了解释“勾”字为什么消失的可靠根据了。

表 8－6：笙管乐与鼓乐四均音位比较表

音　高	E	F	#F	G	#G	A	#A	B	#C	D	#D
谱　字	合	下四	四	亚一	一	上	勾	尺	工	凡	高凡
五　调		变	宫		商		角	和	徵		羽
越　调 尺　调	和		徵		羽		变	宫	商		角
正　调 六　调	宫		商		角	和		徵	羽		变
背　调 上　调	徵		羽		变	宫		商	角	和	
隔字调	商		角	和		徵		羽	变	宫	

四个常用宫调，“勾”字都不重要，只在“四”字为“宫”音的“五调”，“勾”字才算“正声”。尺调中，作为偏音，韵谱一般忽略不唱，尤其五声化趋势越来越强的背景下，“勾”字的弱化日益显著。传统韵谱中，偏音一向一带而过，未用“勾”字的宫调，更无理睬必要。因此，在步步失落中，沦落到无人问津的地步。

以上分析，让音乐学家找到了“勾”字的基本使用范围。当然，此法

未在任何乐律学著述中谈到，这不能不引发今人对乐律学知识在历史流变过程的思考，即技术知识究竟通过哪种方式传承才可靠？这个事例至少可以作为矫正过分相信书本的偏颇，驳斥认为只有书本知识复杂、口头知识不上档次的老看法。“勾”字的破解，让更多人相信了传统音乐的部分技术的存活状态，难以靠文本记录，只能存活于乐师口头上。

渊源有自的晋北鼓乐，到底保留了多少古代理论的技术知识。老一代笙管乐的乐师无人不识工尺谱，传统迫使生活于同一环境的后人，遵循前辈的既定格式，掌握读谱习惯。读谱成为乐师群体必须遵循的技术规范和历史意识。我们感兴趣的就是积淀于此的传统环境，它保证了许多书本上未曾记录的技艺，没有随着岁月消失殆尽，而且保证未被后继的发展所完全取代。

如果反过来推算，常用“勾”字的条件，必然是宫调多于现有“五宫”的时代，只有采用其他宫调才能常用“勾”字。那么，历史上的乐器配套情况是否由此可以推知？那是一个采用多套乐器、能够演奏更多宫调的时代，因此才有采用“勾”字之必需。随月用律，随律换器，条件具备，方有可能。不然，何以要发明一个不怎么用得着的谱字呢？

（七）乐谱作用的消失

一如其他地区的情况，晋北唢呐分为大、中、小，有点年头的乐班都具备几套规格不一的乐器。理论上讲，每一谱字对应于乐器上的一个孔位，器有长短，就意味调有高低。三种长短，就是三种调高。于是，一个固定谱字代表的音高，就无法对应于理论上应有的音高。结果自然是，要么放弃无法反映真相的谱字，要么借调记谱，即用一个调的谱字记录其他调的音高。两相比较，第一种办法更简便，于是，形成了鼓匠阶层不喜用谱的现状。

宫廷采用的谱字与音高对应的生硬方法，在民间乐师那里绕不过去，于是出现了首调唱名体系。为了解决矛盾，鼓匠干脆放弃翻译调名，那样既麻烦又费事，艺人也没那能力。舍弃谱字，是鼓匠的聪明之处。在实际

情况面前，采取“移动唱名”体系，也就是“首调唱名”体系，把复杂的问题简单化、单纯化，取其“音”，避其“字”，既尊重传统，又善于变化，聪明至极。所以，在晋北可以同时发现既采用固定唱名法又运用首调唱名法的两种方式。

可否通过现实中配套乐器与文献理论不相符的现象解决音乐史的疑案？唐代出现几套二十八调理论，学者通常从“郑义论乐”谈及的“琵琶”来解读，可否换一个方式，通过其他方式如笙管乐器以及不同规格的途径研究这个问题？小管子之所以担当起解读历史的重要角色，在于文献上把其指位与工尺谱字严格对应，如《辽史·乐志》、陈旸《乐书》等。唢呐放弃孔位与工尺谱字的对应关系，表述方式上开拓了另一片天地，却搅乱了文人可以理解的书面传统。现在，我们之所以对以前看不上眼的唢呐另眼相看（甚至刮目相看），就在于唢呐大胆采用了一套利用中原本土的宫调名称又灵活变换的方式。这是民间智慧，是吃透了中原本土的技术知识又渗透进西域风格的变通方式，不但乐曲本土化，而且宫调本土化。这是新的高度，新的视角，使人看到三套二十八调理论与不同乐器规格配套的实践基础。

谱字严格对应音高的方式，实践上行不通了，对不上号了。这是当年郑译遇到的问题，也是今天民间乐师遇到的问题，由此才能体会到鼓匠的聪明之处。他们敢于放弃矛盾，采用实践上行得通的办法。三套音高的乐器，采用一套谱字，把三种调高装在一根管子内，倒进一个模子内，首调唱名法的好处，一下子体现出来了。鼓匠们发展出一套在鼓吹领域通行无阻的知识，按照这种知识，什么规格的乐器都行得通，久而久之，甚至把它们变为全中国鼓吹界的知识。不是可以在首调唱名法的背后看到了文化交融出现了矛盾而不能解决时、民间乐师另辟蹊径的应对措施吗？

学习伊始，鼓匠就不怎么倚赖乐谱，老鼓匠也大多不识工尺（不认字）。唢呐摇身一变，成为被认可的移调乐器，在接受笙管乐的固定谱字时，遇到对不上号的困惑时，大胆放弃乐谱，径直奔向曲调。谱字与孔眼的对应关系，被音高与孔眼的对应关系取而代之。既然谱字与指孔

对不上号，干脆不讲究对号入座，于是，逐渐养成了唢呐群体不读谱、不识谱的新传统。音高指孔，径直连接，鼓匠对乐谱的依赖，自然可有可无。鼓匠保存的抄谱不多，与固定唱名体系的放弃有很大关系，因为不再使用固定记录方式，传抄乐谱与保留乐谱的习惯，就在客观上得不到提倡。

虽然老鼓匠不怎么采用乐谱，但大多数人还会韵工尺谱，令人感慨的是，几乎没有年轻鼓匠还认识工尺谱了。乐谱借以存活的环境不复存在，古老的乐谱必将寿终正寝，谁也无法挽回乐谱消失的速度，只能面对这个早已开始、越演越烈的现实。没有需要，干吗还要费九牛二虎之力学习一样用不上而且不好学的技术？出现了简易操作，就再也产生不了维持传统技艺的氛围了，那种说起来令人肃然起敬的技术，必然逐渐淡出。

一个谱本仅抄写一个调门的套曲，乐班不大可能保存抄写其他调门的同名曲谱，只抄正调或本调，成为一般的抄写模式。师傅传授和徒弟背诵的，也只是本调谱字，学到一定阶段，才琢磨着如何翻调。有工夫且聪明的师傅，看着本调谱字“翻调”，但大部分人做不到此点。要把正调翻到其他调上，不像现代乐谱那样容易。许多阴阳说：“在笙上翻几个调，需要一个字一个字地琢磨，不然就和不上音。”据了解，这是50年前传统文化环境才有的技术，今天的习艺者已经不可能深入到这个地步了。因此，民间大都只有一个宫调记写的谱本，偶尔发现有同名曲牌采用不同宫调抄写的情况。

第二节　曲　目

并不遥远的过去，一位怀着不可名状的激情和冲动来到五台山的外国传教士，经历千辛万苦，面对一排排一座座辉煌的寺院，提笔记下一首首令外界鲜闻的乐曲。1880 年 7 月，英国传教士李提摩太（Timothy Richard 1845 - 1919）游历五台山，用五线谱记录下一首佛教音乐。李提摩太夫妇

后来编辑出版了《小诗谱》（Tune – Book in Chinese Notation），向世人展示了大量包括僧侣诵经在内的中国民歌。这大概是采用现代乐谱记录下来的第一批晋北音乐。

浏览鼓匠的曲目清单，可以发现，五花八门，令人眼花缭乱：传统套曲、戏曲唱腔、流行歌曲、革命歌曲。一部分乐曲是当地人喜闻乐见的套曲中的老牌子，一部分是当地人熟悉的戏曲清唱的器乐版，超出传统的部分则是历史上任何时期都未达到过如此庞大繁杂、从城市和媒体中拷贝过来的流行歌曲。可以说，鼓匠所奏之曲，比之以往任何一个时期都更具有时代特征，民间乐班的应变力就在于突显出当今世界遭遇的多元文化的现实，这是祖宗没有留下规矩、超过任何历史时期的复杂曲库。

（一）数不尽的“八大套”

晋北民间主导性的大型套曲是被认为具有传统符号象征的“八大套”。《五台山僧寺流传宋时乐谱》是杨荫浏抄写的由“国民师范雅乐团印”油印的山西省五台山地区的工尺谱，他在“序”中，记叙了乐谱辗转的来龙去脉。作序时间为1951年4月28日。原谱线装，毛笔竖抄，现加标点。

《五台山僧寺流传宋时乐谱》序

此书原本系油印，书缝标“国民师范雅乐团印”。书面行书，题字作“《五台山僧寺流传宋时乐谱》，祉卿寄赠，时百所藏”。盖彭祉卿先生，与杨时百先生，曾在山西省教育厅同事。此书原为祉卿所寄，时百所藏者也。时百逝世之后，其子乾斋先生，以赠汪孟舒先生。余在孟舒先生处见之，即假归，手录一遍。

原书第一页右边隙处，楷书注明曲中所用工尺字之读法，及翻调之法则。似为祉卿手跋。其文云：

字谱：上　一　四　合　凡　工　尺

以“尺”字主调，“尺”字在某字孔，为某字调。

一九五一年四月二十八日，灯下杨荫浏识

目录

原书逐行接抄，虽书缝标明“国乐八大套”，然油印谱间，并未按各套分开抄写。幸每套之末，有墨笔所加勾号，可借以知“八套”区分所在，想必系祉卿所加。本书即据勾号所区分每套，另面重起。荫浏又识。

国乐八大套

第一套

推辘轳　扑地蜂　王大娘　寄生草　跌断桥

茉莉花　不知名　掉棒棰　八班儿

第二套

抱厦台　柳妖精　到春来　到夏来　到秋来

到冬来　万年花　月儿高　西方藏

第三套

青天歌　驻马听　山坡羊　朝天子

第四套

劝金杯　棉达絮　净瓶儿　走　马

渔儿乐　采茶歌　十二层楼

第五套

普安咒　巴山虎

第六套

剪灯花　巴山虎

第七套

鹅　郎　十二层楼　麦穗黄　夜过南楼

王大娘　五合□

第八套

大骂渔郎　第二节

民间抄谱中的曲名不统一和错别字，似乎杂乱无章，为理出个头绪设

置了障碍。曲牌在古代文献中，泰半难以查考，即或偶有记载也是一鳞半爪。虽然文献尚未发展出如现在记载的那么多不同曲目，但仍可以说，实践中把“南北曲”联套，按照器乐规律，压缩精简为套曲，逐渐形成程式，只是未反映在史料中。理由大略如下：一、文献辑录者多半不通音乐和实践，对于技术性过强、记录中需要反复核实与检验的套曲规律，缺乏了解，干脆说根本没有能力记录。二、作者毕竟不是音乐家，即使有心，恐也只能观其大略，无从细辨套曲之异同。三、器乐品种是排在声乐艺术之后的小道，记录文献者对此不仅未曾特别留意，甚至根本就持排斥态度。

必须说明，“八大套”是 20 世纪晋北之外的学者对该地套曲的认识，一旦离开当时的时限和眼限、是否只有八大套、其他地区是否超出“八套”之限、以及是否与其名称相同的认识，可就大不相同了。山西“八大套”是民间的老称呼，因为学界介入，成为流行一时的名词。然而“八大套”曲目却有多种解释，民间有民间的说法，学界有学界的说法，一个县有一个县的说法，一个乐班有一个乐班的说法，莫衷一是。到底有没有必要寻找一个标准说法，还是根本就不需用一个标准看待民间流传过程中形成的一曲多版现象，确实需要讨论。学界希望给民间曲目规范为整齐划一，把不同说法当作散漫，恨不得把所有艺人召集起来开个大会，统一曲名，统一名号。“大一统”的思维模式，常常产生让生动的现实削足适履以配合理论的牵强解释。其实，大可不必如此叫劲，正因为民间有不同说法，才使我们认识到民间艺术的多样性，不是按官方意志一刀切的宫廷艺术，不是印到本本上的专业艺术，而是以强烈的地域特点为背景、在多样传承中处于自在状态的民间艺术。

以“八”为限，反映了民间喜欢用数字概括事物规律的现象。名称受到喜欢的程度不能不使人联想到老百姓和文化人从古至今延续的对喜庆数字的向往和以数字反映吉祥的幻想。其实，并不一定只有八套大曲，更没有统一名称。选择一个数字，是一种在无限中建立有序的方式，一如五行学说。掌握技术的群体，定要给生活于同一文化空间中的人建立一套秩

序，一套让人感到秩序井然、条理分明的说法。有了一套说法，圈里人便感到心安理得，感到天圆地方。民间道士也要在自己的天地中建立权威，建立体系，需要人们像尊重五行学说一样尊重道士的知识。没有秩序，没有概念，难以维持话语权。民间流行的“十番锣鼓”、“八音会”、“五音大鼓”等，其实都是虚数，没人能具体指出概念中的数字到底对应于哪件乐器、哪套乐曲。谁也讲不清，但谁也明白指得是什么。没人追究“十番锣鼓”中的“十”指的是哪十件乐器或哪十套乐曲，“八音会”中的“八”指的是哪八件乐器或八套乐曲，“五音大鼓”中的“五”指的是哪五件乐器或五套唱腔。对号入座，严丝合缝，一一对应，毫无必要。这只是当地人愿意采用的表达品种的方式。

尚未出现“民族—国家”这一强势概念之前，所有领域都未形成国家标准，只有相对的行业标准，各行其道，各行其是，是正常现象。统一说法、统一名称、统一乐谱，同一版本，是“民族—国家”概念和统一政体、统一文体出现后才可能有的现象。可以印证于20世纪中后期官方建立的“文化馆”现象，他们向来以地方文化权威自诩，而且想当然地认为，只有文化馆对八大套的经典解释才具有权威性。其实，民间自有另一套说法，两者之间的区别，不是简单的社会地位、社会身份的区别，而是知识系统的区别，是历史领域与现实体制的区别。文化馆需要的是民间社会的尊重，但令人怀疑其权威性的是，他们留守在办公室内的时间往往比在乡村仪式中的时间要多得多。

（二）民间版本与国家定本

如果把我们2003年听到的演奏版本与《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》同名乐曲的记谱文本进行比较，就会发现，滑银山的演奏，每次都投射进带有明显不同的个体生命体验，那是一次次经过他个人的心灵过滤、具有不同生命阶段的特殊印记的精神产品。接受传统并在生命的岁月中逐渐个性化的过程，是鼓匠重构八大套文本的基本方式之一，地方性程式化的旋律片段在原有框架内，被他们转换到得心应手的技术空间中，赋

予了唢呐化的想象和发挥。如果说八大套原本一定是出自南北曲的声乐底本，那么对之进行器乐化、而且唢呐化的改造，就是必不可少的步骤。熟悉地方性音乐语汇的人，对乡音的痴迷，自然是重构八大套旋律的心理基础。

如果把有定谱的流行歌曲与没有定谱的八大套相比，可以看到“民族—国家”概念体现的强制作用。印有定谱的流行歌曲几乎没什么改变，阳高县与浑源县的乐班演奏的《在那桃花盛开的地方》没什么不同，大同市与忻州市的乐班演奏的《世上只有妈妈好》也没什么不同。看上去没人管的乐班，如果奏出不同版本，便会招惹听众异议。因为定谱已在接受群体心理中固化，由媒体反复播放、不断固化的样板，成为国家认定的经典版本，不允许任何随心所欲的增删修订。一方面，改变意味着离谱，离谱意味着低能；另一方面，改变意味背离，背离意味着叛逆。

相比较而言，民间的八大套可就是没有定谱的另一种状态了。每个县市的乐班都有自己的版本，阳高县与浑源县，理所当然不同；大同市与忻州市，理所当然不同。听众不但认同，而且即兴加花得到程度不同的鼓励。即使民间写有定谱，也非现代意义上的按谱寻声。实际生活中的八大套，不是记在乐谱上的八大套，实践与乐谱之间存在的距离，恰恰是专业与业余、城市与乡村、国家与民间的不同。实际音响，才是鼓匠留下的活态文本，天天在改变，天天在修订，但基本轮廓八九不离十。几近经典化的活态文本，经过一轮轮、一代代检验，留了下来，在过去的时代，点燃过无数鼓匠新一轮即兴创作的冲动。

从民众对待国家与民间两种版本的认定模式来看“民族—国家”的导向意义，就有了学术话题的讨论空间。定谱是经典模式，轻易动不得，那是以强大国家为背景的样板面孔，改变旋律，就是挑战国家；改变旋律，就是亵渎国家；改变旋律，就是动摇国家。上纲上线起来，罪莫大焉。受众内心的经典认定，是权威媒体认定的，是权威机构刊印的，容不得个人意志，容不得个人解释，容不得自由自在，任意阐释。民间曲调，属于任意阐释的范畴，没有国家概念，没有国家权威，没有权威媒体的标准版

本，即使是被印刷出来的《集成》，也不能阻挡民间的再阐述，可以采用完全不同的态度对待。

实际上，接受现实中被分门别类的曲调，当代受众已在内心深处潜埋下“民族—国家”的概念。被“民族—国家”标准化了的，尤其那些几乎成为“民族—国家”象征的标准性版本，如同国歌与“文革”时期的“样板戏”一样，谁敢轻易乱改乱唱？（“文革”期间因为篡改样板戏台词和唱腔的“罪名”时有发生，可以作为极端事例。）这种旋律认定模式的形成可以看作“民族—国家”概念深入人心的重要标志，其深入人心的程度已经到了集体无意识的状态。

（三）流行曲目的选择

其实民族音乐学完全可以不管流行歌坛上发生的事儿，因为这一领域总是闪现着音乐社会学的身影。但是，流行音乐使延续了数百年也被乡民接受了数百年的诵经、鼓乐、戏曲三分天下的民俗空间，不得不重整格局，它借着现代音响器材不可抗拒的威力，压倒了所有的古老声腔。无须说，现今庙会已非传统艺术独占鳌头的世袭领地了，流行歌曲作为一个必须具备的品种当仁不让地占有了最大一片空间。任何仪式中白天人气最旺的时段，都加入了流行音乐的现实，使得学科划分上不怎么管流行音乐之事的民族音乐学，不得不越俎代庖，正视和记录乡村仪式空间中的现实。

统计一下眼下年轻鼓匠吹奏的曲目，几乎被流行歌曲统治天下，仔细分析，可以看到他们从技术角度进行的取舍。一般来说，选择的原则是旋律流畅，结构清晰对称。乐器演奏的曲调，必须具有旋律性，效果才好，乐句太短，咏叹性很强，没有效果，所以不予选取。可以看到，日下风头最劲的歌曲，未必是鼓匠的首选。美国大片《泰坦尼克号》的主题歌虽然好听，但旋律复杂，显然超出农村市场可以接受的程度。什么是鼓匠圈中最流行的，诸如《纤夫的爱》、《世上只有妈妈好》、《在那桃花盛开的地方》、《咱当兵的人》。这类歌曲的共同特点是有易学易唱，说到底，中国人还是喜欢旋律。另外的常用曲目还有：《为了你》（祖海）、《溜溜的她》、《五哥放羊》、《梁

祝》、《好日子》、《骏马奔驰保边疆》、《常回家看看》、《真的好想你》、《中华武功》、《月亮代表我的心》。列出曲单，不难体会，它们完全超出了老一代鼓匠的经验。对于这类曲目，师傅绝对不如学生。

年轻人学习传统套曲值不值是一种判断，本质上讲就是传统曲目能不能满足现实需要。不能满足需要，就是不值得学。对于个人来说，练习传统曲目当然未必意味着会失去现实功利，只要个人觉得练习能够满足自己的爱好和需要，能够改变生存处境，就值得，不会因为别人认为不值就不值了。但是，普适性的价值判断的依据是现实。既然有那么高比例的年轻人认为学习传统套曲花费的时间不值，这种方式就确实存在问题。问题早已出现在年轻鼓匠面对的现实生活中，实际需要让年轻鼓匠觉得传统曲目贬值了。练习老套目，要花费数月甚至小半年，在仪式中只能吹十来分钟。流行歌曲只需练习几分钟，能在难熬的仪式中应付几十分钟。两者之间在付出与所得、花费时量与应付局面、“社会效益与经济效益”方面的比较，不言自明。年轻人急功近利，讲究实效，根本无视传统套曲对于演奏技巧的提高、或者长期吹奏流行歌曲无助于基本功提高的后果。然而，不愿付出代价就想获得报酬的天性，让人无法阻挡诱惑，“以最小代价换取最大利益”的经济规律，支配着所有行为。

年轻鼓匠与老辈人在演奏风格上的最大区别是，老一代鼓匠把演奏作为人生礼仪的背景，风格粗放，不求细腻。年轻人接受城市的表演艺术观，更多地把其视为艺术行为。基于对媒体的模仿，表演行为已经相当程度的城市化和专业化。按照城市标准改造周边，电视的榜样就是模仿的样板，义无反顾地以职业音乐家的行为方式作为标准，年轻鼓匠对城市文化再也没有隔膜感，只有膜拜感。当一个人不再把演奏的音乐作为乡村仪式的背景而是作为艺术行为看待时，对待手中音乐的态度以及要求人们对待自己手中音乐的态度，自然开始不一样了。

以往的鼓匠不为下一代人犯愁，只要把手艺传下去，后代们自然会有饭吃。现在，他们可就心底没数了。家族式传承方式，仿佛走到了尽头，传媒教育走在了前头。传统手艺能够传下去自然不成问题，但传统套曲还

能不能传下去，就成了问题。这也就是今日所见的情况，演奏唢呐的人并未随着新媒体的传播而减少，但演奏传统套曲的人真的是少而又少了。

老鼓匠从技术繁难、不易习得的角度，解释着步步退让。老一代的退让和新一代的逼近，拼凑起了残存的传统和已被当地民众普遍接受的流行文化的杂乱体系，乡村文化的拼凑体系当然反映出不断改变、适应现实的民间秩序。老鼓匠有的已经故去，有的年事已高，有的因为身体不好而不能再活跃于乡村仪式，即使剩下不多几个仍然能够演奏传统套曲的人，往往心酸地怀念着像高永、李清一代优秀鼓匠曾经赶上过的好时候。那是20世纪的最后20年，他们心情顺畅地恢复了"老一套"。现在，他们知道无力阻挡潮流了，因为，为潮流推波助澜的就是自己家门里的儿孙和徒弟。

结　语

唢呐宫调术语是北方笙管乐的调名体系的复制版。唢呐是外来乐器，演奏中原乐曲，必须借用本土调名，如同佛教传入后不得不借用汉字发音表达梵语一样。对于中原，唢呐是西域的说明者，对于西域，唢呐又是中原的说明者。它成功地调和了华夷，使音乐文化更加醇化。今天，音乐史家已经很难把研究立论放在唢呐源流的考证上，我们努力研讨的是，通过乐器规格与谱字不能对应的现实，寻找流变过程中唢呐如何把西域文化与中原文化结合起来的蛛丝马迹。这并非异想天开，传统的宫调理论与西域文化交融时，少不了相互适应，体现了有机结合的新形式。宫调理论，的确包含了大量相对可靠的历史信息。

参考文献

[宋] 陈　旸

《乐书》[M]，宋刻元明递修本。

[宋] 张师正

1993：《杨文公谈苑·倦游杂录》[宋] 黄鑑笔录、宋庠整理。上海古籍出版社。

杨久盛

1996：《辽宁唢呐传统调名考释》，辽宁省群众艺术馆编《辽宁鼓吹乐论文集》[C]，沈阳：春风文艺出版社。

陈克秀

1999：《辽地笙管、盛唐遗音》，《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》[C]，济南：山东文艺出版社。

李幼平

2004：《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》[M]，上海音乐学院出版社。

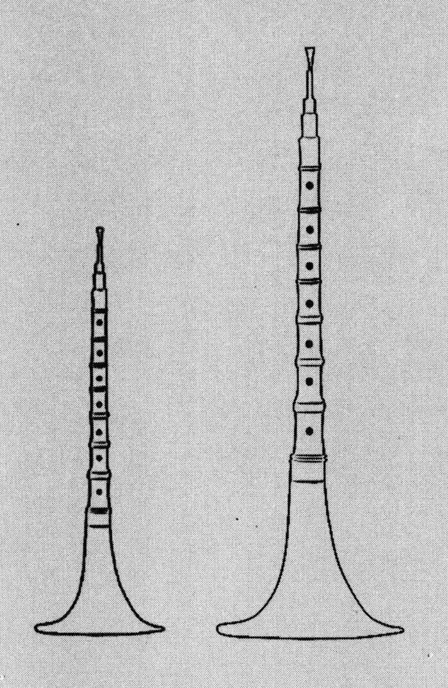
景蔚岗

2005：《中国传统笙管乐申论》[M]，长沙：湖南文艺出版社。

黄翔鹏

2007：《黄翔鹏文存》[C]，济南：山东文艺出版社。

尾声
一支唢呐，一种文化的象征



生活在北京，时时有机会望一眼天安门，作为一种文化记忆，一个超越了建筑上升到文化象征物的庞大而厚重的实体，日复一日地渗透到当地人的意识底层。生活于晋北的人，也时时有机会望一眼云冈石窟、华严寺、浑源悬空寺、应县木塔，作为形体独特的实体和文化标识，同样延续了雁北人的记忆。一组决不重复、独领风骚的地标，足以让一个地方的文化记忆坚如磐石，让一个地方的文化表情“容止若思”。

同理，一支唢呐、连同唢呐发出的声音、连同常年与之搭配的乐班、连同常年如藤绕树的乡村仪式，也在一方区域延续着一种记忆。大唢呐一出现，文化记忆就被激活，传统情味就缭绕周边。它一次又一次地提醒观赏者和聆听者，一套“家具”连同发出的动静如同每天吃到肚子里当地产的五谷杂粮一样，滋养着当地人的文化体质。从光着屁股的娃儿到手扶拐杖的老汉，终年累月听着、瞅着唢呐的人，便把方域文化贮藏心中，从具体的关于春节、关于丧葬、关于娶媳妇，到抽象的关于家乡、关于亲情、关于文化，构成了一长串与唢呐牌子捆绑一起、有形有声的记忆，而且如影随形，终生相伴。如同天安门之于中国人、云冈石窟之于大同人一样，大唢呐之于老百姓，就代表着一种生活情味，成为一方人群相互认同的标志。其实，对于老百姓来说，衣食住行远比云冈石窟更让人体会到什么叫文化。文化是由身边的杂物构成的，大唢呐的音调是生活空间中时不时就

钻到耳朵眼儿里的动静。人们所说的延续了几千年未像其他古国一样断裂的华夏文明，对于知识分子来说，是文献典籍，对于老百姓来说，就是诸如唢呐、锣鼓之类的器物和动静。像农具一样平凡的“家具”以及萦绕耳畔的声响，绵延不断，让老百姓栖息于温馨的音色中。

但是，这种音色开始融进其他成分了。

第一节 乐器品种呈现的四个历史阶段

梁启超说：先秦是中国的中国，唐代是亚洲的中国，清末是世界的中国。[①] 如果以乐器品种的实例验证这番话，真就可以不难地找到一系列对应物。先秦的钟磬乐悬，琴瑟笙竽，无一例外，出自中国本土的创造。唐代以降，主奏乐器变为西域的琵琶、筚篥、箜篌、唢呐、二胡，中国乐坛为之一变。清末民初，钢琴、小提琴、手风琴、铜管、木管等西方乐器入主东亚，中国乐坛又为之一变。如果说20世纪初的世界音乐逐渐被西方音乐格式化，那么20世纪末的世界音乐正在被电子音乐进行新一轮的格式。因此，可以把梁启超所处的清末民初的时代之后，再追加一个让世界更加“大同”的电子音乐时代。无须说，整个世界的民族文化遇到了相同的挑战。一套乐器、一套音色、一套景观、一套文化，中国乐坛，四世同堂，三改其颜。

抛开遥远的先秦、唐代不谈，20世纪中国音乐的经历，实际可分为两股声浪：20世纪初期漫卷中国的西洋乐器，20世纪末期漫卷中国的电声乐器。以此时段做宏观考察，音乐领域的事项同样可以对应于世界潮流和文化变迁的种种关系。

（一）第一股“声浪”

20世纪初，一组强大的乐器品种和音响体系乃至演出仪式出现了。

---

① 也有人将中国文化史分为三个阶段：秦以前的原生独立发展期，汉至宋的中印文化融合期，宋代至今的中西文化交汇期。（陈尚胜，2002：8－9）

“洋鼓洋号”首先在操着现代武器的“新军”阅兵式上奏起了《进行曲》，让中国人迈开新步伐的节奏，的确不适合再派用传统的鼓吹乐队了。开始，“洋鼓洋号”还显出一副和平共处、礼尚往来的面貌，但很快就以当仁不让的力度表现出取而代之的强势，迫使接受新型乐器的人接受随之而来的音响模式和价值观念。似乎可以归为“软实力”的“洋鼓洋号”对中国人的冲击其实决不比实实在在的“洋枪洋炮”的冲击力差。“洋鼓洋号”以及作为审美取向和价值体系的体现物，对传统音响概念的改造，使城市街巷中浮游的笛箫琴韵风雨飘摇了。

但是，这股潮流没有真正冲击到乡村。虽然城市剧场摆开了交响乐团，但乡村世界还没有西洋乐器的大面积渗入，偶见的“洋鼓洋号”数量上远不足以与遍布乡野的传统乐班抗衡。洋乐器在乡村扮演的角色，既不显眼，也不深入，传统乐班没有遭遇灭顶之灾。城市话语中的和声、低音、配器、简谱、五线谱等新概念，绝对没有达到对乡村吹鼓手的行动模式构成威胁的地步，当然更到不了裹挟其入流的程度。即使城市有过部分西洋乐器“混入”地方乐队的情况，如广东音乐加入当时称为“曼陀林”的小提琴和萨克斯，与椰胡为代表的“五架头”并驾齐驱的情况，也远未达到改变基本体制的程度，乐队编制不过是老体制上换了几个零部件而已。可以说，截至到 20 世纪 80 年代，西方音乐远未达到全面进入乡村的程度，认识简谱和五线谱的农民如凤毛麟角，能够演奏和欣赏西方乐器的农民更是鲜有其人。

如果说 20 世纪初期漫卷城镇的五四运动只是从书面上批判中国的“大传统”，而民间的“小传统”依然固我，没有伤筋动骨的话，那么到了 20 世纪末，奏着老调子的民间“小传统”则真是受到了颠覆性、致命性的损伤。小传统的核心是民间信仰，表现形式是民间仪式。五四运动没有使民间信仰和表现仪式受到损伤，尚无哪一样表现形态和礼拜仪式可以替代延续了千百年的行为模式。流行在城市空间和知识分子阶层、表面上轰轰烈烈、对传统不留情面的书面批判，没有触及乡村精神和相应仪式的实际层面。城市里的“去传统化”远远未达及乡村精神的内涵和改变乡民行为

的程度。在晋北，五台山和恒山，依然强大，周边没有出现可以与之抗衡的宗教信仰和礼俗仪式。两座名山的潜台词，就等于中国佛教和中国道教！尽管开进来了汽车、火车，尽管礼堂里也冒出了交谊舞曲，但笙管之声和梆子声腔，依然在晋北的礼俗仪式中飘荡，没有哪一种成龙配套的仪式可以代替搬演传统节目。甚至抗战时期也没有受到致命损伤（调查中听到过与中国人有着相同信仰的日本人对老百姓祭拜神灵的理解乃至参与的事例）。民间的空间和自由度依然强大无比。

20 世纪的第一股声浪中，去年纽约流行的爵士音乐，今年才会在上海流行，明年是否能流行到大同还说不准。传播过程，不啻数年数月。但是，当今速度，日新月异，昨天洛杉矶流行的奥运开幕式歌曲，今天就在上海流行，明天一定会在大同街面的鼓匠班中听得到。这不能不说是百年生活速度的缩影。

（二）第二股“声浪”

90 年代以来，商品经济与流行文化进入民间。这次运作的性质可就大不相同了。这是一次整个社会参与的民间自我改造的大规模行动，因为口号针对的是生活质量的提升。诱人的口号和眼见为实的效果，引发了在贫困中挣扎了多少代的民众广泛积极地自发参与。如果说接受第一股“声浪”的行动是在坚船利炮威逼下被动而为的话，那么接受第二股“声浪”的行动则是千千万万为了解决温饱的老百姓自觉自愿的主动作为。

以传统乐器为主体的社会氛围中，增加一件两件新器物，不会破坏文化的基质。隋唐时期相当数量的新器物争先恐后地拥进中原，也没有改变大一统文化的基本格局。30 年前，晋北鼓匠还没怎么听过唢呐之外的动静，无论是吹唢呐的、听唢呐的、还是做唢呐的，一致认为世界只有唢呐最悦耳动听。但是，新的传媒通过一根根像二人台扬琴的琴弦一样密密麻麻的电线，把工业时代和电子时代的新型乐器，送到了毫无准备的鼓匠面前。足不出户的阴阳、鼓匠，突然间听到了世界上所有乐器的声音。这种视野和改变——原来音乐家要几辈子才能见到的视野和做到的改变——现

代传媒一瞬间就做到了，而且从上到下、里里外外、彻头彻尾。干瞪眼的老鼓匠，瞅见了一系列新乐器，听到了一系列新音响。见所未见的组合与绚丽，构成了外部世界的强大威力和无边想象。从不知道啥叫“和声”、啥叫“数字低音”、啥叫“伴奏音型”的鼓匠，靠职业直感，一下子理解了一大堆新名词。他们听到了比自己乐班大数十倍的乐队一起合奏的辉煌声浪，听到了比自己乐班小得多却有效得多的一架电子琴和一台扩音器的辉煌声浪。这类冲击带来了什么？几乎所有年轻鼓匠的第一反映和冲动就是：购买电子琴！配置扩音器！电子琴解决了不需要理论学习、不需要看书做题、轻而易举就搞定的一个个技术难题。一个手指头弹出一组和弦，和弦与和弦之间的连接，功能和声之间的进行，机器预设好了，只等指头触键。渴望绚丽音型为唢呐配上伴奏的愿望来自哪里？来自电视，来自广播，来自媒体。一股势不可挡的音流，浩浩荡荡，如履平地，闯进了晋北。

电子音乐以前所未有的覆盖面，大面积渗入民间。第一股声浪中的小提琴不容易学，第二股声浪中的电子琴很容易学；第一股声浪中的乐器伴随着一大套非花工夫啃的理论知识，第二股声浪中的乐器不需要附加任何条件；第一股声浪中乡村出现的洋鼓洋号乐队，虽然时髦，毕竟数少；第二股声浪中乡村出现的电子乐队，满山遍野，铺天盖地。过去20年中迅速成长起来的年轻鼓匠和乡村精英，基本上是理解世界流行文化样态、也拥护流行文化样式的一代人，真正代表民间艺术和左右乡村仪式行为的将是这样一代人了。

放眼世界的鼓匠，第一次感到祖祖辈辈用了几辈子、发出世界上最嘹亮声音的唢呐，单调了，乏味了，力度不够了。听众需要丰满的和声、多变的伴奏、炫丽的音响，鼓匠需要一按电钮就使伴奏音型花样翻新、音色选择无穷无尽、坐在那里就可以轻轻松松赚钱的机器。电子琴哪里是一件乐器，简直就是印钞机、就是摇钱树、就是聚宝盆。新技术提供的条件，诱惑力太大了，不容得人不尝试，不容得人不一试身手。偶然一碰，一片音响天地就被激活了，如同点石成金的神话。

当新器物发出的声音比之唢呐更加悦耳动听、再也无法与之匹敌时，乐器以及搭配的乐队已经不能成为文化代表时，外来新器物就要毫不客气地淘汰旧器物。我们看到了买不起新乐器的鼓匠的沮丧，旧器物难与新形式竞争，具有标志性的传统器物越来越少了，被国人自诩延续了几千年自始自终未曾间断的文化，似乎真的难以为继了。电声乐器与传统乐器，构成了两种文脉的对立和矛盾，一边倒的灾难性倾向，已经成为乡村文化再难修复的现状。新器物淘汰老器物，新音色淘汰旧音色，农业社会还非常缓慢，缓慢到几乎觉察不出来，但新的淘汰速度迅雷不及掩耳，来得太快，普及得太快，许多老乐器已经像动物园里的稀有品种一样日渐稀少，开始见不到了。如此下去，当代人还能延续以大唢呐为代表的乐种吗?

无须说，曾经诞生过荷马的欧洲，早就没有原始意义上的民间艺人了，当然也就没有了原始意义上的民间音乐。文化上没有断裂的中国，还不同程度地保留着民间艺人、民间音乐，甚至还不同程度地保留着文化的多样性和稀有性。但是，第二股声浪之后的文化生态，开始大规模失衡。如果说乡村音乐未在第一轮西方音乐的传播大潮中被彻底格式化的话，那么在第二轮的格式化（或者全球化）浪潮中还能否继续保持“原始文档”?几十年前，中国城市舞台上除了看到代表“先进文化”的交响乐、歌剧（虽然有正歌剧、轻歌剧、音乐剧之分，但乐队编制其实只有一种模式，只不过略有人数之分）之外，尚能看到民间汇演，但新一轮民间艺术汇演出现在京城舞台上时，所有乐池中飘出的音色却几乎一模一样了。节目单上印着的来自山西、山东、广东、东北的代表团，已经在音响层面上失去了意义，无所不在的电声乐器覆盖了所有“乐池”，或者说所有“城池”。

诞生于不同历史时代、不同文化空间、被当代鼓匠拼凑在一起的乐器，相互消解着对方的价值和意义，但却促生了一种新的意义。新生代鼓匠面对新生世界，他们一手拿着唢呐，一手拿着手机，倾听着社会信息。对于不了解鼓匠的城市人来讲，很难想象滑家乐班的后生坐在乡村仪式的庙会上正在聊着如何申报国家级“非物质文化遗产保护名录”的事儿（他们已经被列入“国家级非物质文化遗产保护名录”），他们放下唢呐开聊的

是关于中东战争和美国总统选举的事，如同老辈人撂下唢呐聊着三国和五台山上花和尚的笑话一样。

瞅一眼晋北鼓匠面前摊开的乐器吧：两支大唢呐、一对高低板胡、一支萨克斯、一对小号、一架电子琴、一排架子鼓，还有几乎所有乐班都配置的音响器材，“万国博览会”让你不知道处在什么时代。那不啻是一阕叠摞着从先秦的中国、唐代的中国、清末民初的中国、乃至20世纪的第一股西洋乐器声浪、第二股电子乐器声浪、数层堆积的杂乱交响。

乡村的现状就是如此，一方面超级现代，一方面异常古老。他们既沿用先秦时期的乐器，同时也借用了电子时代的乐器。一手拿着最古老的乐器，一手为电子琴装上最先进的芯片；一面在双面鼓上敲着最古老的鼓点，一面随着架子鼓摇摇晃晃。他们让我们感到全球化覆盖与多样化并轨的现实。

乐器是时代变迁的隐喻：两支唢呐就是农耕文化的对仗工具，一面鼓就是节奏单纯的象征，架子鼓的添置表现出工业时代追求越来越多、越来越响的不甘寂寞，扩音器材反映了电子时代追求奢华艳丽的音响浮夸。的确，当乐器从两支“上下手”的唢呐到电子琴、萨克斯，从一只双面鼓增加到一排架子鼓的阵容，从几件乐器的弱小音响到扩音器铺天盖地的音响，身边还有几个人，依旧能够拿着唢呐独自面对不多的知音抒情？

中国正在走出旧有模式，无论国家、社会、城市、乡村，还是鼓匠，都进入了全然不同的时期。乐器对于音乐家经验的影响力是全方位的，重要的是，带来了一种思维和生活方式的重构。乐器史上的每一次代替，都是一次解放，都是一次新生，尽管经历者还不明白代替和新生的过程中，自己失去了什么，得到了什么。西方乐器进入中国才100年，电子乐器进入中国才30年，讲30年的故事比讲100年的故事更让大家熟悉。乐器无疑已经成为文化变迁经历的缩影。民族音乐学不仅想把乐器的更新换代处理成一次技术转变史、心灵转变史，更愿意把一系列变故处理成“传统”与“变迁”等一系列充满象征意味的反诘。从中国数次打开国门的一幕一幕开始，人心所向与古今关系、雅俗关系、中外关系相反相成的张力立马

形成。虽然我们无法在一篇短文中概况百年来的音乐发展史，但乐器品种的转换，的确概况了几次变迁中的几种典型形象。

正如布莱金研究非洲文达人音乐文化时感到的“艺术音乐和民间音乐的区别在他眼里也变得模糊”（布莱金，2007：3），我们眼里，鼓匠手中的传统音乐与电子音乐的界限也“变得模糊”，最重要的是，乡村仪式行之有效的实践开始让音乐家和音乐学家头脑中遵循的西方人创造和塑造的音乐规则和音响模式“变得模糊”，使我们不得不放弃坚信不疑的“雅俗”、“古今”、“中西”分类观念。其实，打破一统天下局面的实践从20年前已初露端倪，只是城市音乐家不知道而已，或者即使看到了也认为不重要因此无须解读而已，面对如今电子乐器大面积的普及率，哪知道自己屡试屡爽的分类原则也有不管用的时候，结果熟视无睹，一拖再拖，终于拖到一发而不可止的程度才仓促应对，竟然无言以对。此时固然透露出城里音乐家的故步自封与不谙世故、不解民情，也显示了城市音乐家尺有所短的尴尬和试图解说却觅途无津的心态，这当然是理论滞后的结果。

面对乡村仪式大篷车上的百器杂陈，即便粗粗一打量，凭直觉就可以判断眼前那堆乐器的文化定位，被不带偏见的远近乡亲齐声尊崇的组合，必然有其存在的道理。一声唢呐的悠长而沉重渐渐弱小了，一个新的文化时空伴着一股不可阻挡的巨大音响冒了出来，一个交融着历史与现代、高雅与通俗、中国与外国的新的器乐文化时空，一如掀天揭地的沙尘暴，从北方最贫困的地区开始向东、向南蔓延。

乐器天地中的所有器物都被利用起来了，晋北乡村仪式，犹如一鼎沸锅，纷纷扬扬，把从乐器起头的文化纵深，延伸到音乐学家未曾达及的“动感地带”。在这个包罗万象，铺天盖野的地带，不同时代的乐器和式样是纵线，不同国度的乐器和音响是横线，不同层次的乐曲和旋律是经纬，交织成当代乡村仪式中风气所趋、蔚为时尚的交响。当音乐学家注意到现代乡村乐队组合中传统与现代、中国与西方比例失调在相当程度上根植于历时性与共时性的多重纠葛时，才能醒悟，问题本身的文化意义显然远非乐器范围的探讨所能承载了。问及不古不今、不中不洋、不雅不俗的乐队

为什么首先出现于晋北、陕北这类中原文化腹地的问题，就让音乐家难以作答。改革开放之初，城市音乐家把世界上最“先进”的音乐文化请到家门口时，怎么也不会想到模仿“模仿者”的竟然是最贫困地区的鼓匠！体味与作答变得简单了：那里太贫困！不是传统文化贫困，而是物质生活贫困。奋起直追中心城市文化者，竟然可能是离中心城市最远的人。物质发达地区反而看不到追求时尚的急迫，因为被生活空间中物质的极大丰富化解了，被当地人寓目而足的景观化解了，反而是物质贫困的晋北、陕北，走在了器乐组合复合化的前面。一个重新组合的规则竟然在20年前确定于一片最贫困的乡村。改写规则的内在力量酝酿已久，当20年前唢呐艺人顺应受众意志执意开动印钞机式的电声乐器用以解脱贫困危机的压力并制造幻想时，电子音响就如“朝阳产业”喷薄而出了。于是，不同时代、不同国度的“兵器”，演变为两方各据优势、各执一词的混响。这种区域化特点可否成为学术界解读地方文化时的基点？

民族音乐学的探讨，就是要从个案中提炼普遍意义，建构改造整个体系的一个个理论触点。如果不能从立论上突破“传统与现代”、“中国与外国”、“高雅与通俗”的两分法模式，[1] 个案的典型性不能推动整体上的共鸣，那么个案的无限量积累最终也不能成为一种可以操作的研究模式，不能提供民族音乐学结合中国乡村音乐实践总结自己特色的学术兴奋点，一例例个案仅仅限于解读地域文化，从而导致理论萎缩。把晋北鼓匠的实践作为一个学术靶标，延伸其学术意义，才是本文希望达到的目的。

第二节　自我升级与挡不住的新声

晋北的年轻人喜欢专业流行歌手，“女唱家”甚至已经不再采用加进了电子琴的唢呐乐班，直接采用 MP3、MP4。小小一片 UPS 或光盘插在音

---

① 在中外音乐交流的过程中，中国乐于容纳外来音乐的因素，也善于吸收，但吸收不是“立竿见影”，而是类似牛羊的“反刍”，经过长期、甚至是长达数百年的反复咀嚼消化，才逐渐将外来因素化为自己的血肉。（冯文慈，1998：299）

响器材上，马上就与城里舞台音响一般无二。晋北鼓匠高二宝苦恼道：年轻听众的口味越来越城市化，鼓乐班满足不了，专业配器才能配得上流行歌曲，演唱者嫌弃唢呐班。

年轻鼓匠的困惑和感受，我们只能在城乡之间落差中约略体会。2007年冬，在晋北呆了八天，听惯了民间曲调，耳音似乎已经在唢呐音乐中得到了满足。回到家中，打开电视，中央电视台一频道正在播放“正大综艺”主题歌《爱的奉献》。细腻的音响，辉煌的和声，演员对声音的控制力和表情服装的高雅，一下子让我感觉到城市文化与乡村文化的巨大差别。在强烈的反差中，那个农村人为什么拼命模仿城市文化、追求城市生活的答案飘然而至，困惑了大半天试图为晋北鼓匠寻找的答案也一下子飘然而至。我心中的反差，是在乡村生活了八天后突返城市才感受得到的，那么常年居住乡村者的反差，应该被放大八十倍、八百倍！

人类的天性，突然从空间转换中蹦了出来。两个空间的切换，把人类从低到高的追求过程，以乡到城的追求过程，以缩减方式呈现出来。城乡对比，空间对比，让我体会到人类精神追求的意义。阻挡不住的追求体现在乡村老百姓从农民工到落户城市的追求中，体现在为了城市户口不惜牺牲爱情、亲情的背叛中，体现在受到过无情谴责却势不可挡的欲望中。人类就是不断地追求高雅、追求细致、追求美丽、追求完美，就像音乐家就是要在乐器上不断追求雅致、追求精细、追求绚丽、追求完美一样。这是一种不可抗拒的追求，再合理不过。城市舞台上的精致艺术，就是从乡村文化的粗糙中一步步提炼、一步步升华、一步步完善的结果。人类的艺术就是从乡村诞生并逐渐提升为都市的过程，就是从业余逐渐提升为专业的过程。如同城市人不能要求乡下人为了自己观看田野风光的雅兴而让人家永远保持老宅子一样，城市人也不能因为享受高雅精致的文化产品而让乡下人永远保持原生态文化的质朴，这是城里人的霸道逻辑。

人类学的研究常让我们失去判断生活发展方向的正常能力，把研究内容当作人类应有的生活方式，这是终年埋首于一项项课题的调查且沉湎其中难免而生的误区。高二宝是个晋北乡村的普通鼓匠，对生活方式的判断

来得直观，来得迅速，毫不掩饰，揭示了人类的天性。他是个乡下人，但首先是个音乐家，耳朵从来不背叛他，耳朵比理性更直观地告诉他什么是好听的音乐，什么是不好听的音乐。选择既是文化的，也是天性的。作为音乐家，他甚至常常苦恼地徘徊于两种音乐的比较和矛盾中，一种是天性喜欢的音乐，一种是为了生计不得不从事的音乐。后一类音乐往往是在长年累月的演奏中逐渐喜欢上的，而不是让人一下子如飞蛾扑火般冲上去的。天性喜欢的音乐会在瞬间冒出来，让人蓦然回首，沉浸在甜蜜中。他抗拒不了与自己年龄一般大小的当地年轻人的天性召唤，无论从事什么乐器，仍然无法阻挡天性的潜质。流行音乐把鼓匠构筑了半辈子的堤坝，构筑了半辈子的堡垒，瞬间掀了个底朝天，不由得人不承认城市文化的力量。设防没用，而且防不胜防，一下子就来了，挡都挡不住。生计让他喜欢质朴的乡村音乐，一种咀嚼一番才有味道的传统音乐，但让人轻松的流行音乐会在瞬间瓦解意志，让他们解下武装，乖乖地俯首贴耳，俯首称臣。顺着天性，随波逐流。

数百年来，一直在晋北干旱少雨的恶劣条件下生存、因而学会了用最小消耗完成生息和繁衍的农民乐师，对生活有着最浅的需求，甚至从装束上就可以看到世界上最接近自然的状态。但现在，他们的要求不一样了，开始复杂起来，原来往怀里一揣就走的唢呐杆、唢呐碗，不够用了，高二宝“鼓匠铺”中的“家具”，需要一辆小型汽车才能拉的走，电子琴、架子鼓、扩音器，家大业大了。质朴的“家具”，再也无人问津，满足不了新观众了。

老鼓匠不喜欢的流行音乐只是事物的一方面，往另一方面说，由于时过境迁，年轻人要做他们不了解的事，文化环境也不允许了。后辈们听老辈人的传统曲调，已是一头雾水，不知道那些曲调究竟意味着什么。现实环境使当代的年轻人，当然包括像高二宝以及滑家乐班的第二代、第三代人，都未打下传统音乐的基础，在当下的实际演奏中，往往分不清什么是传统套曲和改编的晋剧唱腔、豫剧唱腔、二人台牌子、耍孩儿曲牌等形式的区别。就算演奏戏曲音调，味道也不对劲了，因为演奏者

根本不是按照老套路走过来的，驾驭不了那必须端着架势的车套。这不怪他们。所以，既然年轻人花了数年工夫证明在此领域天生不足，又何必继续对于后辈人来说无益的尝试，而不做新一代人擅长的事？面对一个不能把握的世界，如果承认其中有控制不了的技术和拿捏不准的风格，就得勇于接受。于是，舍旧就新，改弦更张，就是当代鼓匠命中注定的选择。这个判断一定会得到昨天的鼓匠和今天的鼓匠的赞同，也必将得到后天的鼓匠的赞同。

第三节　结束的话

我们走进生活的第一现场，感受着鼓匠阶层对生活的切肤之痛，书写来自底层个体的生存境遇，也记载改革开放、市场经济以及全球化过程中鼓匠群体的精神变迁史。[①] 无须说，写作时难免不一直交织着两个念头，一个是研究变迁的速律，一个则悲凉的多，赶紧记录下来，否则再过几年也许就看不到、听不到了。君不见“哗啦啦”流着银子般清水的汾河已经干涸了，而让全国老百姓从旋律中知道“哗啦啦”流淌的“汾河水”却在歌声中永不干涸。这大概就是文化的力量，能让一种记忆永远保鲜。或许，我们也只能从文化记忆中保留永不变色的唢呐之声。每个学者都难以矫正因为常年浸泡于一个文化事项的探究因而充满感情的偏执，我们似乎有违生态规律的希望这个乐种能够继续发扬光大，不管是杞人忧天还是异想天开，每个品种实际上都在按照自己的规律生长着和消亡着。

采访中的游动是愉快的，后期的写作则是漫长的煎熬。面对成堆的资料，学者都希望有效地筛选以突出区域性特点。一遍一遍筛选辛苦记下来

① 梁启超……观点的重要性就是把中国历史首次置入世界历史发展的格局之中加以重新定位，他首次承认，中国历史只不过是世界历史发展流程的组成部分，而不是独立自足的文化实体，同时也承认对历史的解释不是一种文化秩序意义上的朝代循环和复古式的人类退化过程的分析，而是与世界其他文明特别是西方文明发展相关的一种具体表现，然而梁启超心目中的中国历史一旦从一种“地方时间”被纳入到“世界时间”的流程，也面临一个巨大的心理转变，就是需要重新认定中国历史发展是否具有独特性，如果有，那么又如何与世界历史的总体趋势相协调和衔接。（杨念群，2003：293）

的素材，再吸引人的故事，看过上百遍，也有腻烦的感觉，但使采访材料逐渐学术化，是必须经历的步骤。所有的辛苦都不白费，一遍一遍记录和筛选的过程，使我们一步步产生了对一个社会阶层更加深刻的了解和更加悲怜的情怀，并因为悲怜而贴近心灵，懂得了“守分安命，顺时听天”的古训缘何而生的无奈。

这些文档在电脑的“文件夹”中整齐地排放了三年多。不断地被更新，不断地被替换，终于，可以按下打印键了。听着打印机快乐的吞吐，禁不住哼起唢呐的调调……

参考文献

冯文慈

1998：《中外音乐交流史》[M]，长沙：湖南教育出版社。

陈尚胜

2002：《五千年中外文化交流史》[M]，北京：世界知识出版社。

杨念群

2003：《美国中国学研究的范式转变与中国史研究的现实处境》，黄宗智主编《中国研究的范式问题讨论》[C]，北京：社会科学出版社。

[英] 布莱金

2007：《人的音乐性》[M]，马英珺译、陈铭道校。北京：人民音乐出版社。



参考文献

古籍类

[宋] 陈　旸

《乐书》[M]，宋刻元明递修本。

中华书局编辑

《古今图书集成·经济志·乐律典》影印本。

[清] 酌元亭主人

1956:《照世杯》[C]，上海古籍出版社。

[宋] 朱　熹集注

1958:《诗集传》[C]，上海古籍出版社。

[明] 徐　渭

1959:《南词叙录》[M]，《中国古典戏曲论著集成》[C]（三），北京：中国戏曲出版社。

中华书局编

1960/1992:《全唐诗》，北京：中华书局标点本。

[唐] 欧阳询撰

1965:《艺文类聚》[C]，汪绍楹点校。上海古籍出版社。

[唐] 房玄龄等撰

1974:《晋书》[M]，北京：中华书局。

[元] 脱　脱等

1974:《辽史·乐志》[C]，北京：中华书局。

[明] 宋　濂

1976:《元史》[M]，北京：中华书局。

［汉］许　慎、［清］段玉裁注

1981：《说文解字》［Z］，上海古籍出版社。

［明］马瑞临

1986：《文献通考》［C］，北京：中华书局。

［日］圆　仁

1986：《入唐求法巡礼行记》［M］，顾承甫、何泉达点校。上海古籍出版社。

焦　循撰、沈文倬点校

1987：《孟子正义・梁惠王下》［C］：北京：中华书局。

王先谦撰

1988：《荀子集解・劝学篇》［C］，北京：中华书局。

［东汉］刘熙等

1989：《尔雅・广雅・方言・释名，清疏四种合刊》［C］，上海古籍出版社。

丁世良、赵放主编

1989：《中国地方志民俗资料汇编・华北卷》［C］，北京图书馆出版社。

任半塘、王昆吾编著

1990：《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》［C］，成都：巴蜀书社。

［宋］张师正

1993：《杨文公谈苑・倦遊杂录》［宋］黄鑑笔录、宋庠整理。上海古籍出版社。

［清］陈　立

1994：《白虎通疏证》［M］，北京：中华书局。

熊礼汇选注

1996：《袁中郎小品》，北京：文化艺术出版社。

魏崇武选注

1996：《张宗子小品》，北京：文化艺术出版社。

专著类

杨荫浏

1981：《中国古代音乐史稿》［M］，北京：人民音乐出版社。

廖　奔

1989：《宋元戏曲文物与民俗》［M］，北京：文化艺术出版社。

杨民康

1992:《中国民歌与乡土社会》[M], 长春: 吉林教育出版社。

刘东升主编

1992:《中国乐器图鉴》[C], 济南: 山东教育出版社。

袁荃猷主编

1996:《中国音乐文物大系·北京卷》[C], 郑州: 大象出版社。

曹本冶、刘红合著

1996:《龙虎山天师道音乐研究》[M], 台湾: 新文丰出版公司。

梁治平

1996:《清代习惯法: 社会与国家》[M], 北京: 中国政法大学出版社。

刘志伟

1997:《在国家与社会之间——明清广东里甲赋役制度研究》[M], 广州: 中山大学出版社。

王铭铭、[英] 王斯福

1997:《乡土社会的秩序、公正与权威》[M], 北京: 中国政法大学出版社。

张　鸣

1997:《乡土心路八十年》[M], 上海三联书店。

冯文慈

1998:《中外音乐交流史》[M], 长沙: 湖南教育出版社。

王铭铭

1998:《想象的异邦——社会与文化人类学散论》[M], 上海教育出版社。

邓正来

2000:《市民社会与国家——学理上分野与两种框架》[M], 南宁: 广西师范大学出版社。

赵世瑜

2002:《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》[M], 北京: 生活·读书·新知三联书店。

冯俊杰

2002:《山西戏曲碑刻稽考》[M], 北京: 中华书局。

程　杰

2002:《宋代咏梅文学研究》[M], 合肥: 安徽文艺出版社。

黄宗智主编

2003:《中国研究的范式问题讨论》[C],北京:社会科学出版社。

韩 军

2004:《五台山佛教音乐》[M],上海音乐出版社。

刘红庆

2004:《向天而歌——太行盲艺人的故事》[M],北京出版社。

景蔚岗

2005:《中国传统笙管乐申论》[M],长沙:湖南文艺出版社。

田耀农

2005:《陕北礼俗音乐的考察与研究》[M],上海音乐学院出版社。

周育德

2005:《昆曲与明清社会》[M],沈阳:春风文艺出版社。

刘 勇

2006:《中国唢呐艺术研究》[M],上海音乐学院出版社。

吴 凡

2007:《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》[M],北京:文化艺术出版社。

[英]布莱金

2007:《人的音乐性》[M],马英珺译、陈铭道校。北京:人民音乐出版社。

论文类

陈祺生

1957:《旧时代无锡粮食业的常用切口》[J],《语文知识》第12期。

毛泽东

1979:《同音乐工作者的讲话》[J],《人民音乐》第9期。

陈家滨、刘建昌

1980:《山西民间器乐曲集:五台山寺庙音乐》[C],第一册,油印本。

赵宏因

1986:《一个特殊的隐语区——夏县东浒“延话(隐语)调查纪事”》[J],《语文研究》第3期。

曲彦斌

1987:《中国民间秘密语漫说》[N],《中国文化报》12月23日。

1990:《中国民间秘密语》[M], 上海三联出版社。

1991:《中国民间隐语行话》[M], 北京: 新华出版社。

1991:《江湖隐语行话的神秘世界》[M], 冷学人(曲彦斌笔名), 石家庄: 河北人民出版社。

侯精一

1988:《山西理发行社群行话的研究报告》[J],《中国语文》第2期。

景蔚岗

1988:《晋北笙管乐字谱考索》[M], 中国艺术研究院研究生部油印本。

1989:《晋北笙管乐字谱考略》[J],《交响》第4期。

1993:《晋北笙律考》[J],《音乐舞蹈》第4期。

2005:《笙管乐与鼓乐的系属分类及乐种冠名的从俗原则》[J],《中国音乐学》第2期。

黄翔鹏

1989:《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》[J],《文艺研究》第4期。

2007:《工尺谱探源——<乐问>之二十的解释》,《黄翔鹏文存》[C](下卷), 济南: 山东文艺出版社。

陈克秀

1993:《雁北笙管乐的调查与研究》[M], 中国艺术研究院研究生部油印本。

1994:《雁北笙管乐的调查与研究》[J],《中国音乐学》第3期。

1999:《辽地笙管、盛唐遗音》,《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》[C], 济南: 山东文艺出版社。

2007:《雁北鼓吹乐艺人的“黑话”》[J],《中国音乐学》第4期。

乔建中、薛艺兵、[英] 钟思第、张振涛(执笔)

1994-1996:《中国音乐年鉴》, 1994年卷, 1995年卷, 济南: 山东文艺出版社。1996年卷, 郑州: 大象出版社。

杨久盛

1996:《辽宁唢呐传统调名考释》, 辽宁省群众艺术馆编《辽宁鼓吹乐论文集》[C], 沈阳: 春风文艺出版社。

张　静主编

1998:《国家与社会》[C], 杭州: 浙江人民出版社。

沈　洽

1998：《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》［J］，《中国音乐学》第2期。

刘志伟、科大卫

1999：《国家与礼仪：宋至清中叶珠江三角洲地区礼仪的演变过程》［J］，《中山大学学报》第5期。

田　青

2002：《净土天音》［C］，济南：山东文艺出版社。

曹本冶

2002：《仪式音乐研究的理论定位及方法》［C］，《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社。

金　泽

2002：《宗教禁忌与神圣的空间》，《二十世纪中国民俗学经典》（信仰民俗卷）［C］，北京：社会科学文献出版社。

黄宗智主编

2003：《中国研究的范式问题讨论》［C］，北京：社会科学文献出版社。

甘绍成

2003：《青城山道教科仪的演礼程序与音乐安排》［J］，《中国音乐学》第3期。

《中国越剧大典》编辑委员会

2006：《中国越剧大典·历史卷》［C］，浙江文艺出版社、浙江文艺音像出版社。

丁善德

2006：《我走上音乐之路》(1987)，《丁善德音乐论著集》［C］，上海音乐学院出版社。

行　龙

2007：《走向田野与社会》［C］，北京：生活·读书·新知三联书店。

李丽敏

2009：《文化的嫁接——中国民族管弦乐队的历史成因与发展历程研究》［D］，中国艺术研究院博士论文。

译著类

［美］阿尔温·托夫勒

1984：《第三次浪潮》［M］，朱志焱、潘琪、张焱译。北京：三联书店。

弗洛伊德

1986：《弗洛伊德后期著作选》［C］，林尘等译。上海译文出版社。

费朗兹·博厄斯（Franz Boas）

1989：《原始艺术》［M］（1927），上海文艺出版社。

黄慰梅

1997：《梁思成与林徽因——一对探索中国建筑的伴侣》［M］，曲莹璞、关超等译。北京：中国文联出版公司。

托马斯·弗里德曼

2006：《世界是平的——21世纪简史》［M］，何凡、肖莹莹、郝正非译。长沙：湖南科学技术出版社。

外文类

Geertz, Clifford

1983: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology.* [M] New York: Basic Books.

Anthony Giddens

1985: The Nation-state and Violence [M]. Cambridge: Polity.

Jones, Stephen

1995: *Folk Music-Living Instrumental Traditions*, New York: Oxford University Press.

1999: "Chinese Ritual Music under Mao and Deng", *British Journal of Ethnomusicology*: Vol. 8: 22 – 66.

2007: *Ritual and Music of North China: Shawm Bands in Shanxi* (《雁北乡村礼乐》), Ashgate Publishing limited England.

Timothy J. Cooley

1997: "Casting Shadows in the Field: An Introduction." *Shadows in the field.* Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed., Oxford University Press.

Rice, Timothy

2003: "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 47 (2): 151 – 79.